
GETTY CENTER LIBRARY MAIN
NA 2840 M69 1906 OVE
v.1.(1906) c. 1 Mohrmann, Karl, 1857
Germanische Fruhkunst /
3 3125 00292 6091



Herausgegeben

von

Karl Mohrmann
Prof. a. d. Kgl. Techn. Hochschule in Hannover

und

Ferd. Eichwede
Dr.-Ing. und Architekt in Hannover

120 Tafeln in Lichtdruck mit erläuterndem Text

Erste Abteilung

enthaltend

Tafel 1—60



LEIPZIG 1906
CHR. HERM. TAUCHNITZ

Stellung sehr edel und schön geformte Figuren, vermutlich einst Christus, Maria und die Apostel, von letzteren sind nur noch drei jetzt übrig geblieben. (Vgl. auch die Chorschranken aus der Michaeliskirche in Hildesheim, Tafel 17.)

Tafel 40. Münster zu Basel. Portal.

Die sogenannte Galluspforte zeigt im Bogenfelde Christus als Weltenrichter, darunter die klugen und törichten Jungfrauen. Hinter den Portalsäulen stehen die Evangelisten. Etwas fremdartig, fast antikisierend, setzen sich neben das Portal zwei vorgezogene Gehäuse, die in den unteren Feldern die sechs Werke der Barmherzigkeit und oben die beiden Johannes aufnehmen. Das Portal ist in das 12. Jahrhundert zu verweisen.

Tafel 41. Verona. Dom. Hauptportal.

Der Dom zu Verona gehört zu der Gruppe italienischer Kirchen, deren Hauptportale durch zierliche Vorhallen ausgezeichnet sind. Auf den besonders schön gemeißelten Tiergestalten, deren eine in der Mitte des Blattes größer dargestellt ist, ruhen die leichten Ecksäulen, die den Bogen tragen. Der letztere ist sichelartig nach oben erbreitert und zeigt in quadratischen Feldern Tiergestalten, wechselnd mit antikisierenden Blattrosen, oben wird das Mauerwerk durch einen Bogenfries mit Jagdszenen abgeschlossen.

Tafel 42. Verona, S. Zeno. Pfeilerbildung.

Die Kirche S. Zeno maggiore in Verona hat ebenso wie der Dom eine Vorhalle, deren Säulen auf Löwen ruhen, von denen einer abgebildet ist.

Das in geometrischer Ansicht dargestellte Stützensystem der Kirche zeigt einen Wechsel von gegliederten Pfeilern und Säulen mit schönen Kapitälen, die der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts angehören.

Tafel 43. Verona, S. Zeno. Kapitäle.

Die kräftig gegliederten Kapitäle sind durch tierisches und pflanzliches Ornament belebt, auch figürliche Darstellungen finden sich vereinzelt, wie bei dem rechts gezeichneten Beispiele. Das Kapitäl links ist von vier Drachen umschlungen, die sich gegenseitig in den Schwanz beißen.

Tafel 44.
Verona, S. Zeno. Kapitäle und Bogenanfang.

Außer zwei weiteren Kapitälen ist der Bogenanfang der Kryptawand dargestellt. Die Bögen werden von fein gezeichneten Flachornamenten umzogen, welche noch die Spuren einer zart abgewogenen Bemalung aufweisen.

Tafel 45. Königslutter. Bogenfries der Apsis.

Der die Apsis umziehende Bogenfries mit seinen kräftigen Kragsteinen aus Köpfen und Tiergestalten und den eigenartige Jagdszenen darstellenden Bildwerken in den Bogenfeldern ist eine einzige Erscheinung im nördlichen Deutschland. In der Schrift „Beiträge zur Baugeschichte der Kirche des kaiserlichen Stiftes zu Königslutter“ von Ferd. Eichwede ist nachgewiesen, daß der Meister Nicolaus außer in Königslutter noch in Modena, Ferrara und Verona (vgl. Tafel 41) gewirkt hat und daß die Kirche zu Königslutter um 1140 den bildnerischen Schmuck erhalten hat.

Tafel 46. Königslutter. Portal.

Das Portal mit seinen Löwen, die leider durch weniger gute Nachbildungen ersetzt sind, erinnert stark an die norditalienischen Werke, wie ein Vergleich mit Tafel 41 und 42 dartut. Auf den Zusammenhang der Skulpturen mit italienischen ist bereits bei Tafel 45 hingewiesen.

Tafel 47. Königslutter. Säulen des Kreuzganges.

Von dem Kreuzgange in Königslutter ist ein zweischiffiger Arm sehr gut erhalten. Fünf Mittelsäulen desselben sind gezeichnet, die bei aller Mannigfaltigkeit in der Ausbildung der Kapitäle und Schäfte sehr einheitlich wirken.

Tafel 48. Königslutter. Kreuzgang.

Den Mittelsäulen (vgl. Tafel 47), welche die Anfänge der Kreuzgewölbe tragen, entsprechen Wandsäulen, die sich vor der Außenwand auf eine Sitzbank stellen. Die Bogenfelder zwischen ihnen lassen die ersten Versuche einer maßwerkartigen Durchbrechung erkennen.

Auf der unteren Hälfte des Blattes sind Außenansichten von einer anderen Stelle des Kreuzganges wiedergegeben.

Tafel 49. Klosterkirche zu Loccum. Chorgestühl.

Die Kirche zu Loccum, deren Altarschrein auf Tafel 22 bereits veröffentlicht ist, besitzt seltene Kleinode in den geschnitzten Chorwangen aus Eichenholz, die leider nicht mehr in dem ursprünglichen Zusammenhange mit den Sitzbänken erhalten sind.

Die Wangen sind ganz mit Ranken überzogen, die in geschickt entworfenen Linienzügen unter Aussendung von Blättern und Blumen den Grund gleichmäßig füllen. Als Entstehungszeit muß die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts angesprochen werden.

Tafel 50. Klosterkirche zu Loccum. Chorgestühl.
(Vgl. Tafel 49.)

Tafel 51. Klosterkirche zu Loccum. Chorgestühl.
(Vgl. Tafel 49.)

Tafel 52. Brescia, Museum. Bruchstücke.

Es sind auf dieser Tafel eine Anzahl von Bruchstücken verschiedener Architekturglieder aus Brescia zusammengestellt, die bis auf zwei unten auf dem Blatte gezeichnete Ornamente von der Kirche S. Lorenzo im Museum zu Brescia aufbewahrt werden. Besonderes Interesse beanspruchen die verschlungenen Bandornamente, welche Gesimse, Pilaster, den Schaft einer eckigen Säule und auch größere Flächen überziehen. Sie treten hier fast genau in denselben Zeichnungen auf, wie in den nördlichen Ländern in der Zeit vom 8. bis 12. Jahrhundert. Die Mehrzahl der auf der Tafel dargestellten Bruchstücke, darunter der achteckige Säulenschaft, sind dem 8. Jahrhundert zuzuschreiben.

Tafel 53. Modena und Parma. Portallöwen.

Die beiden Löwen bieten weitere Beispiele für die mit besonderer Vorliebe an Portalen, aber auch im Innern der Kirchen bei Kanzeln, Lettnern u. s. f. benutzten Tiergestalten zum Tragen von Säulen. Der Löwe aus Parma steht vor einem der drei Eingänge der Westfront des Domes, während der Löwe aus Modena nebst drei anderen vor dem Eingange zur Krypta seinen Platz hat. Als Bildhauer war in Modena ein Meister Wiligelmus tätig; ob ihm die Löwen mit zuzuschreiben sind, steht nicht fest. Es kehrt bei den größeren Werken dieser Art immer derselbe Gedanke wieder; ein Löwe oder Greif hat ein irdisches Wesen, sei es eine Schlange, ein Lamm oder wie hier in Modena einen Ritter überwältigt, muß aber seinerseits sich dazu bequemen, die Last der Säule auf den Rücken zu nehmen. Zum Vergleich sei auf die Tafeln 41, 42, 46 verwiesen.

Tafel 54. Mailand, S. Ambrogio. Ambo.

Die Ambonen waren erhöhete Standplätze zum Vorlesen und Singen, die sich vor dem Chor befanden, anfangs treten sie meist in der Zweizahl auf zum Verlesen der Evangelien und Episteln, es haben sich aus ihnen die Kanzeln entwickelt. Cattaneo, l'architecture en Italie du VI

an XI siècle, setzt den Ambon ebenso wie die Krypta und den oberen Teil des Ciboriums in die zweite Hälfte des 11. Jahrhunderts, während man bislang diese Architekturteile früher datierte.

Tafel 55. Verona. Friese.

Von den dargestellten Friesen bildet der obere das Hauptgesims der Apsis von der kleinen Kirche S. Giovanni in valle. Die beiden anderen Friesstücke sind an der Südseite des Domes zu Seiten des Nebenportales eingemauert.

Tafel 56. Venedig. Brunnen im städtischen Museum.

Eine Anzahl der in Venedig mit Vorliebe reich bearbeiteten Brunnen sind im städtischen Museum aufbewahrt. Der in der Mitte der Tafel dargestellte stammt aus Murano.

Tafel 57. Portal der Saulandkirche, Telemarken.

Das Portal hat Säulen neben der Tür, die durch einen Rundbogen verbunden werden; es schließt sich dadurch mehr den Portalen im Gebiete des Sognefjords an, als den übrigen in Telemarken. Als Entstehungszeit ist das 13. Jahrhundert anzunehmen; jetzt ist das Portal der nicht mehr vorhandenen Kirche im Universitätsmuseum zu Christiana aufbewahrt.

Tafel 58.
Portal der Kirche zu Hyllestad in Säterdal.

Die in Christiania im Museum aufbewahrten Seitenbohlen des Portales, das um 1200 entstanden sein wird, fesseln durch die Darstellung der Siegfriedssage. Wir sehen auf der rechten Bohle, von unten nach oben, das Schmieden des Schwertes und das Zerspringen desselben bei der Schwertprobe, dann das Töten des Drachen. Links unten ist dargestellt, wie Siegfried den am gebratenen Herzen des Drachen verbrannten Finger zum Munde führt und dadurch die Sprache der Vögel kennen lernt, die ihn vor Regin warnen, den er schließlich tötet.

Die Geistlichkeit hat dem Bildhauer erlaubt, an der Tür, vielleicht wegen ihrer Lage außerhalb des Kirchenraumes, die heidnische Siegfriedsage darzustellen; man war in jener Zeit auch wohl noch duldsamer als in späteren Jahrhunderten.

Tafel 59. Klosterkirche Neuwerk zu Goslar. Kämpfer.

Die schön gearbeiteten Kämpfer sitzen an den Pfeilern im Kirchen-innern.

Tafel 60. Klosterkirche Neuwerk zu Goslar. Apsis.

Die zu Anfang des 13. Jahrhunderts gebaute Apsis der Neuwerker Kirche zu Goslar zeichnet sich durch eine reiche Gliederung der Wand aus; sämtliche Kapitäle und die noch recht hohen Kämpfer sind eigenartig und schön entworfen; in der oberen Arkadenreihe haben die Säulenschäfte eine wechselnde Flächenbelebung erhalten. Die kleinen unregelmäßigen Steine der Mauerflächen setzen sich in einen unschönen Gegensatz zu den Werksteingliederungen; man hat den Fehler begangen, den auf diesen Flächen aufgetragenen Putz oder sogenannten Fugenputz zu beseitigen, der ohne Frage einst die Wandblenden überdeckte.



Germanische Frühkunst



Einleitung

Ein eigen Geschick waltet über der Benennung der mittelalterlichen Kunstabschnitte. Die Kunstblüte, die mit dem beginnenden 13. Jahrhundert ihren Konstruktionsgedanken und ihre der Natur entlehnte Formengebung im Siegeszuge durch das christliche Abendland trug, nennt sich bis auf den heutigen Tag nach einem Schmähworte des Italieners Vasari „gotische Kunst“. Der ihr voraufgehende große Kunstabschnitt mit seiner gleich markigen und feinfühlenden Gestaltung von Baukörper und Schmuckform mußte sich bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts unter den Begriff der „byzantinischen Kunst“ mit einreihen, bis man die Kunst des Westens unter dem ebenso unpassenden Namen „romanische Kunst“ abtrennte. Noch unsicherer ist die Benennung und Abgrenzung der sogenannten altchristlichen Kunst, deren Anfang einzelne über Konstantin zurückschieben möchten, während andere gar die oströmisch-christliche Kunst bis zur Zerstörung von Byzanz im 15. Jahrhundert noch als letzte Periode der Antike ansehen.

Möchte man sich doch mehr daran gewöhnen, das staffelförmige Werden und Wachsen und die wechselseitigen Beeinflussungen im Kunstleben zu beachten, ohne schroffe Scheidewände aufrichten zu wollen, die weder zwischen der Antike und dem Mittelalter noch zwischen der sogenannten romanischen und gotischen Kunst bestehen.

Will man der Verständigung wegen bestimmte Benennungen haben, dann möge man für den christlichen Osten den Namen „byzantinische Kunst“ beibehalten, im Westen aber die Bezeichnung „romanische Kunst“ auf die Leistungen der romanischen Völker beschränken und neben ihr der „germanischen Kunst“ ihren berechtigten Platz zuweisen.

Wenn die Herausgeber für das vorliegende Werk den Namen „germanische Frühkunst“ gewählt haben, dann entspringt das zum Teile der Auflehnung gegen die Bezeichnung „romanische Kunst“, zum größeren Teil aber dem Umstande, daß die dargestellten Kunstformen lediglich den germanischen oder doch zeitweise germanisch beeinflußten Kunstgebieten entnommen sind.

Die Abgrenzung des in der Kunst niedergelegten Gutes der Germanen bildet eine Tagesfrage der Kunstforschung und wird hoffentlich nicht zu bald als solche verschwinden, sondern wieder und wieder verfolgt werden, bis wir zur größtmöglichsten Klarheit gelangen. Von der Ansicht, daß wir alle Wohltaten nur Rom verdanken, daß die Germanen im barbarischen Unverstand anfangs nur zerstörten und dann die fremd zugetragene Kunst allmählich sich gefallen ließen, sind wir jetzt mehr abgegangen. Wenn wir auch zugeben, daß die siegreichen Germanen zunächst wenig ausübende Künstler gestellt haben und daß bei Einführung des Steinbaues an Stelle des Holzbaues welsche Maurer und Steinmetzen ebenso den Norden überschwemmten wie heutzutage die italienischen Terrazzoleger, so müssen wir doch bedenken, daß schon ein machtvoller Bauherr nicht ohne Einfluß auf das Kunstwerk bleibt. Darüber hinaus müssen wir aber den Germanen auch eine tatkräftige Mitwirkung zugestehen. Im Holzbau und der Kleinkunst besaßen sie eine hochentwickelte Technik, Karl der Große sandte beispielsweise gewandte Holzarbeiter nach dem Süden. Die nordischen Holzbauten und die nordischen Schmuckgegenstände aus vorchristlicher und frühchristlicher Zeit zeigen vollendet durchgebildete Ranken und Tierformen, die mit römischer Ornamentik nichts gemein haben, die weit eher schon auf den fernen Osten hinweisen.

Wieviel die Germanen als ihr Stammgut oder als alte Überlieferung von Volk zu Volk vom Osten her bereits besaßen, wieviel ihnen auf den an vorgeschichtlichen Funden festzustellenden Handelswegen über Land zugetragen wurde, wieviel sie auf dem Seewege empfangen haben, wann und in welcher Weise sie das Fremde und Eigene verarbeitet haben, das sind Fragen von der höchsten Bedeutung, die in die vorgeschichtliche Forschung hineingreifen und hier nur gestreift sein sollen. Tatsache ist, daß eine nordische Kunst in einer hohen und ganz eigenartigen Entwicklung vorlag und daß wir die Ornamentik der Schmuckgegenstände und der Holzbauten in die „Steinkunst“ übertreten sehen, im Norden und weit hinab im Süden, ja selbst auf dem Boden der einstigen römischen Kultur. Auch da, wo die Werke keine so laute Sprache reden wie die Tiergestalten norwegischer Kirchen und die Steinkreuze in England und Schottland mit ihren Bandverschlingungen, können wir den germanischen oder in gewissem Sinne den germanisch-keltischen Hauch verspüren. Wir sehen an einem Bauwerke des 11. oder 12. Jahrhunderts oft dicht nebeneinander Kapitäle, von denen das eine die unverkennbare Umbildung des Römisch-Korinthischen zeigt, das andere dagegen kaum eine Spur römischer Formenbehandlung erkennen läßt, wohl aber Anklänge an östliche oder nordische Formenbehandlung. Das Christentum, das alle unter seinem Kreuze vereinigte, läßt Oströmer und Weströmer, Germanen und Kelten friedlich nebeneinander und miteinander schaffen, es duldet selbst an Kirchentüren die Heldengestalten nordischer Sagen. —

In den 120 Tafeln, die hiermit der Öffentlichkeit übergeben werden, sind vorwiegend solche Werke der christlichen Zeit vom 7. bis zum beginnenden 13. Jahrhundert dargestellt, welche germanischen Einfluß erkennen lassen. Wo sich das Germanische im Süden mit dem Byzantinischen und Weströmischen oder im Norden mit dem Keltischen verwebt, ist nicht Anstand genommen, treffende Beispiele auch aus den Grenzgebieten des Stoffes aufzunehmen. Ebenso sind zeitlich schon deshalb keine scharfen Grenzen gezogen, weil sich das Eintreten der Völkerschaften in die Geschichte und der Werdegang ihrer Kunstübung in den weitverzweigten Gebieten nicht gleichartig abspielte.

Die Menge des Darstellenswerten wuchs bei der Arbeit so stark, daß eine Auswahl getroffen werden mußte und daß besonders von den vielen deutschen Kunstschöpfungen nur ein Bruchteil Aufnahme finden konnte. Es ist aber Wert darauf gelegt, daß alle bezeichnenden Richtungen durch gut ausgewählte Stücke vertreten sind. Unsere Studien haben sich auf Deutschland und die Nachbargebiete, die alten Longobardenländer des heutigen Italien und Österreich, auf Skandinavien und die angelsächsischen Lande erstreckt. Es sind die Zierformen der Bauwerke und der in ihnen geborgenen Kunstdenkmäler in Stein, Holz und Metall auf Studienreisen aufgemessen und sorgfältig aufgenommen. Eine dankenswerte Förderung haben wir bei diesen Arbeiten durch eine Empfehlung des Herrn Kultusministers Dr. Studt an die Behörden sowie durch freundliches Entgegenkommen und wertvolle Hinweise seitens der Museumsdirektoren und Fachgenossen erfahren.

Statt der photographischen Wiedergabe ist die mühsamere zeichnerische Veröffentlichung gewählt, da dem Fachmanne mehr als ein Bild geboten werden sollte. Es ist Wert darauf gelegt, die Größenverhältnisse und Gliederungen klar ersichtlich zu machen; soweit es erforderlich schien, ist auch die plastische Wirkung in ansprechender und verständlicher Weise zum Ausdruck gebracht.

Möge das Werk, dem viel Liebe zugewandt ist, in der vorliegenden Form eine freundliche Aufnahme finden, möge es den Blick öffnen für die unübertrefflichen Schöpfungen unserer Vorfahren und mögen seine Blätter ihr Scherflein dazu beitragen, unseren neuen Kunstbestrebungen gesunde Bahnen zu weisen.

Ein völliges Neuschaffen gibt es nun einmal nicht, wir stützen uns mit allem Wissen und Können auf die Errungenschaften und Erfahrungen früherer Zeiten. Dank unseren Verkehrsverhältnissen und dem Stande der Kunstforschung haben wir jetzt den Vorzug, nicht nur abhängig zu sein von dem unmittelbaren Erbe unserer Eltern, sondern auch das Gut unserer Ahnen unser eigen nennen zu dürfen, so fern es uns räumlich und zeitlich auch liegen mag.

Wollen wir an das farbenreiche Gewebe der Vergangenheit unsere Fäden wieder anknüpfen, dann müssen wir Stellen suchen, die gesund und kräftig sind, damit nicht die Kettenfäden beim Anziehen zerfasern und zergehen. So überraschend es erscheinen mag, so müssen wir doch behaupten, daß für unsere Tage keine frühere Kunst zum Anknüpfen so geeignet ist wie diejenige, welche sich im vorliegenden Werke widerspiegelt. Wir stehen in unserm Zeitalter der Elektrizität mit ihren Wandlungen und Bewegungen unter ähnlichen Eindrücken wie unsere jungen Vorfahren, die sich zu Herrschern des ganzen Abendlandes machten, die christliche Kultur aufnahmen und den Völkern des Ostens zutrugen, und die als Normannen und Sachsen auf kühnen Seefahrten nicht nur an den Gestaden des Mittelmeeres, sondern schon um das Jahr 1000 selbst in Nordamerika festen Fuß faßten.

Der Zug unserer Zeit neigt dazu, die überfeinerten Kunstleistungen der letzten Jahrhunderte fallen zu lassen, auf schlichte ursprüngliche Vorwürfe zurückzugehen und aus diesen heraus neues Leben erblühen zu lassen. Wohlan denn, verfolgen wir den Werdegang der alten Kunst, mit ihren Flechtwerken und Bandverschlingungen in unerschöpflichem Reichtum, ihren phantastischen Tiergestalten in großartiger Linienführung und ihrem Laubwerk in strengen, wunderbar stilisierten und schließlich der Natur als der nie versagenden Lehrmeisterin abgelauschten Bildungen. Beobachten wir, lernen wir und schaffen wir dann aus den jeweiligen Forderungen heraus unsere Formen.

Die Herausgeber.



I. Überblick über die Hauptabschnitte der vorgeschichtlichen Kunst der germanischen Völker.

Seit geraumer Zeit sind wir planmäßig dazu erzogen, zwischen geschichtlicher und vorgeschichtlicher Kunst oder, was bei den nordischen Völkern annähernd dasselbe sagt, zwischen christlicher und vorchristlicher Kunst eine scharfe Scheidewand zu sehen. Die Kunstforschung setzt bei jedem Volke oder Volksstamm mit dem Christentum ein und läßt alles, was vor der Bekehrung liegt, im grauen Nebel ruhen, was gar ein noch nicht christliches Nachbarvolk treibt, das wird mit keinem Blicke gestreift. Und doch standen Bekehrte und Nichtbekehrte im nächsten Verkehr, häufig im Kampf, zumeist aber im friedlichen Austausch ihrer Erzeugnisse, sie hatten nicht selten gemeinsame Sprache und Sitte.

Gewiß ist zuzugeben, daß nach Einführung des Christentumes die Erbauung von Kirchen und Klöstern und das klösterliche Leben der Kunst und der ganzen Kultur neue, belebende und umgestaltende Werte zuführte, daß besonders der monumentale Steinbau, der schon in seinen Benennungen (Mauer, Kalk, Mörtel u. s. f.) den römischen Stempel an der Stirn trägt, zur Entwicklung gebracht wurde. Damit war die Betätigung eines Volkes aber nicht erschöpft, all die tausend Dinge des häuslichen Lebens und der täglichen Arbeit, die Herstellung von Kleidung, Gerät und Waffen, die Kunstbetätigung im Kleinen, ebenso die Gewohnheiten und Anschauungen, auch die Sagen, Sitten und Bräuche, an denen Jahrhunderte fast ohne Spur vorüberzugehen pflegen, wurden durch die Einführung des Christentumes zunächst wenig gewandelt.

Weshalb gehen bei dieser Sachlage die Kunstforscher einerseits und die Forscher der Prähistorie andererseits so fremd nebeneinander her. Weshalb beginnen jene ihre Arbeit im Süden zu römischer Zeit, in Norddeutschland zur Zeit Karls des Großen und in Skandinavien um das Jahr 1000, während diese umgekehrt ihre im Süden vor Christus abschließende Arbeit im Norden tausend Jahre länger hinaufziehen. Sollte es nicht zeitgemäß sein, die künstlich errichtete Scheidewand niederzulegen, um dem freien Blick nach hüben und drüben die Bahn freizugeben?

Sollte nicht ganz besonders die Kunstforschung mehr ihr Auge auf die Prähistorie lenken können, um aus ihr Schlüsse auf die Schöpfungen geschichtlicher Zeit zu ziehen? Die alte Schulmeisterweisheit, die alles, was nicht klassisch war, mit überlegener Miene durch das eine Wort „barbarisch“ in den Abgrund stieß und die herbe Geschichtsforschung, die da nur Leben sah, wo eine Jahreszahl gebucht werden konnte, sind noch nicht ganz überwunden. Unsere Kunstforschung sieht immer noch stark durch die Brille der einseitigen klassischen Schulbildung. Was ist beispielsweise geschrieben über die Skulpturen der Griechen und Römer und die Werke der wegen ihrer Wiederspiegelung der Antike noch gewürdigten italienischen Renaissance und wie wenig Forscher haben sich mit der Entwicklung unserer heimischen deutschen Plastik und Malerei befaßt. Man springt noch jetzt am liebsten von den Römern über die Jahrhunderte hinweg in die Renaissance hinein, nimmt das, was gerade gefällt, unter dem Namen Protorenaissance mit, wenn man dabei auch kühn ins 13. oder gar 12. Jahrhundert zurückgreifen muß und läßt alles andere ruhen; selbst der vermeintlich Gebildete scheut sich nicht, die schöne Phrase von dem „finsteren Mittelalter“ nachzusprechen, er ahnt nicht, welche Blöße er sich durch dieses eine Wort gibt. Ist für die meisten Menschen das christliche Mittelalter „finster“, sehen sie auf den Werken dieser Zeit immer noch die Eierschale des Barbarischen kleben, wie muß es dann in ihrer Vorstellung erst um die Zeit bestellt sein, die noch vor dieser Finsternis lag.

Daß unsere Bauern lange vor Christi Geburt fast genau so lebten wie noch vor 50 Jahren, bevor Eisenbahnen und Dampfmaschinen in das dörfliche Leben eingriffen, das bedenkt keiner. Daß man schon vor Jahrtausenden im Norden in derselben Weise den Acker bestellte, dieselben Haustiere zog und in Kleidung, Geräten und den Schöpfungen der Kleinkunst auf fast gleicher, in manchen Gebieten vielleicht größerer Höhe stand als in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, davon erzählt kein Dorfschullehrer in der Heimatkunde und kein Geschichtslehrer auf dem Gymnasium.

Wir wollen uns aber damit trösten, daß es jetzt besser wird, gerade in unseren Tagen geht ein frischer Zug durch die Forschung, man dringt ein in die Zeit der Vorgeschichte, man steigt auch hinunter zu dem aus alter Zeit herüberragenden Volksleben und zur Volkskunst. Es scheint besonders lebendig zu werden auf dem Gebiete der Erforschung unserer germanischen Völker in vor- und frühgeschichtlicher Zeit. Nach der großen Leere darf es nicht Wunder nehmen, wenn sich die Ansichten zunächst im Chaos durcheinander wirbeln.

Der eine will die Kultur der Germanen aus Italien, der andere von Byzanz und Griechenland, der dritte aus dem noch ferneren Osten herleiten und wieder andere verfechten umgekehrt eine sehr frühe Kulturausstrahlung des Nordens, die befruchtend bis nach Ägypten gewirkt haben soll. Die Festlegung der Zeiten schwankt oft um viele Jahrhunderte, über die Scheidung in Stein-, Bronze- und Eisenzeit gehen die Ansichten weit auseinander, die Einführung und Herkunft der Metalle wird scharf umstritten.

Wir wollen ohne eine einseitige Stellungnahme einen Blick auf die Kunstentwicklung der vorgeschichtlichen Zeit werfen.

Die von Thomson in Kopenhagen und einigen deutschen Forschern um 1820–1830 zuerst ausgesprochene und dann weiter ausgebildete Scheidung in Steinzeit, Bronzezeit und Eisenzeit wird von unseren bedeutenden neueren Forschern Montelius in Stockholm und Sophus Müller in Kopenhagen mit gewissen Einschränkungen festgehalten. Man gesteht zu, daß sich Stein und Bronze, sowie Eisen und Bronze, weit stärker durcheinander schieben als man früher glaubte und daß man für die südlichen und östlichen Länder die Scheidung nach den beiden Metallen kaum aufrecht erhalten könne. Es mehren sich auch Stimmen, welche die Trennung nach den Stoffen ganz fallen lassen oder höchstens eine Steinzeit und „Metallzeit" gelten lassen wollen. Folgen wir einstweilen Sophus Müller, dann haben wir eine ältere und jüngere Steinzeit, eine ältere und jüngere Bronzezeit mit je zwei Unterabteilungen und dann die einzelnen Perioden der sogenannten Eisenzeit zu unterscheiden.

Die ältere Steinzeit, die Jahrtausende vor Christi Geburt zurückreicht, ist uns im Norden vorwiegend durch die Funde aus den Aufhäufungen von Speiseresten, den Muschelhaufen oder „Kjökkenmöddinger" bekannt. Waffen und Geräte aus gespaltenem und geschlagenem Feuerstein, einfache Tongefäße und bearbeitete Knochen lassen erkennen, daß die Bewohner gewandte Jäger oder Fischer mit einer gewissen Seetüchtigkeit waren, Hinweise auf Ackerbau fehlen noch. Eine beachtenswerte Kunstbetätigung tritt aus den Fundstücken nicht hervor, kann immerhin bei den nicht erhaltenen vergänglichen Gegenständen in gewissen Grenzen bestanden haben.

Die jüngere Steinzeit deutet durch ihre Hünengräber, Hünenbetten, Riesenkammern und Steinsetzungen, sowie die Einzelfunde auf geordnete Gesellschaftsverhältnisse und religiöse Vorstellungen; Ackerbau und Viehzucht wurden betrieben, eine künstlerische Betätigung tritt in den Formen der jetzt zumeist geschliffenen Steinwerkzeuge, besonders aber in der Verzierung der Tongefäße hervor. Eine kunstvollere Ausstattung des Holzgerätes und der Kleidung kann vorausgesetzt werden. Gewöhnlich wird angenommen, daß die jüngere Steinzeit mehr oder weniger tief in das 2. Jahrtausend v. Chr. hineingreift oder ganz in diesem Jahrtausend liegt.

Die Kunstbetätigung erkennen wir fast nur aus den in großer Menge gefundenen Tongefäßen. Parallele Linien, Zickzacklinien, Punktreihen, aus Punkten oder Strichelungen gebildete Dreiecke, kleine Bögen bilden die Hauptvorwürfe für die Verzierung. Die Form der Geräte und Gefäße ist recht gefällig.

Die ältere Bronzezeit läßt Montelius etwa im 17. Jahrhundert v. Chr. beginnen und die jüngere Bronzezeit etwa vom 10. bis 6. Jahrhundert währen, Sophus Müller verlegt dagegen bei den nordischen Völkern die ältere Bronzezeit etwa ins 12. bis 8. und die jüngere ins 8. bis 4. Jahrhundert v. Chr. In der letzteren Periode war im mittleren und südlichen Europa bereits das Eisen zu starker Herrschaft gelangt, dessen Einführung in Skandinavien erst in die Zeit des 4. Jahrhunderts gesetzt wird. Die spätere Zeitstellung Müllers für Einführung der Bronze erklärt sich daraus, daß er eine Jahrhunderte erfordernde Kulturübertragung von Volk zu Volk annimmt, und demzufolge die der Mykenekunst verwandte Spiralornamentik der älteren Bronzezeit entsprechend später ansetzt. Dazu sei bemerkt, daß eine derartige, durch Jahrhunderte reichende Übertragung, die auf anderen Gebieten zutreffen kann, für eine ganz gleichartige Kunstbetätigung unwahrscheinlich ist. Überall, wo wir wirklich übereinstimmende Kunstformen sehen, da sind sie auch gleichzeitig entstanden, höchstens hinkt eine Gegend einmal um ein oder zwei Menschenalter nach. Nach Jahrhunderte langer Wanderung zeigen Kunstformen auch eine entsprechende Wandelung, sie haben zwar noch eine Verwandtschaft, aber keine so starke Übereinstimmung mehr, wie sie das südliche und nordische Spiralornament der ersten Bronzezeit aufweist.

Die Spiralen der älteren Bronzezeit zeigen gleichbreite Windungen und sind gewöhnlich miteinander verknüpft nach der Form eines C, häufiger aber in Form eines S. In letzterem Falle finden sie sich besonders oft zu einer Reihe, ab und zu auch zu mehreren Parallelreihen verbunden. Auch zentral gebildete Figuren können aus einer Anzahl miteinander verbundener Spiralen gebildet werden. Näheres siehe unter dem Kapitel III über die Grundformen des Ornamentes. Neben den Spiralen kommen, wie in der jüngeren Steinzeit, parallele Linien, Punktreihen, Dreiecke und kleine aneinandergereihte Bögen vor.

In den jüngeren Abschnitten der älteren Bronzezeit treten Niellоornamente hervor, bei denen kleine Dreiecke, Zwickel oder Bogenfelder des Ornamentes nach Art des Grubenschmelzes eingetieft und dann mit einer schwarzbraunen Harzmasse ausgefüllt sind. An das dorische Kyma oder an das Eierstabornament der Antike erinnernde Bogenreihen treten viel auf.

In der sogenannten jüngeren Bronzezeit werden im ersten Abschnitt, wenn wir der Müllerschen Einteilung folgen, die Formen der Gegenstände derber, ebenso die Ornamentierung, es treten häufiger etruskische Importgegenstände auf. Den Wandel erklärt Müller damit, daß der Bernsteinhandel jetzt weniger nach dem Osten als nach dem Süden ging.

Nielloarbeiten treten mehr zurück, neben den Flächenornamenten kommen mehr körperlich ausgebildete Formen vor. An Gefäßgriffen und Gerätendigungen finden sich bisweilen Köpfe von Pferden, Enten und anderen Tieren.

In der letzten Periode der jüngeren Bronzezeit kommen Bandverzierungen vor, die einen gewissen Anklang an Spiralreihen und einfache Mäander zeigen (vgl. die Abbildungen in Kapitel III). Schiffe sind häufiger in Umrißlinien gezeichnet.

Da diese Schiffe denen ähneln, die im Norden in den letzten Jahrhunderten vor der Einführung des Christentums dargestellt sind, auch sonst in dieser letztgenannten Zeit Formen erscheinen, die gar nicht so stark von den Tierformen der weit früher angesetzten sogenannten Bronzezeit abweichen, so möge hier die Vermutung ausgesprochen sein, daß die Bronzeornamente wie überhaupt die Bronzefunde — wohl zu Liebe der sogenannten Eisenzeit — bei der bisherigen Zeiteinteilung etwas stark auseinander gezerrt sind, da man im Norden die älteren Bronzefunde möglichst auf die sogenannte Bronzezeit zusammengedrängt und dadurch von den Bronzearbeiten der christlichen Zeitrechnung durch eine wenig überbrückte Kluft geschieden hat. Es dürfte eine lohnende Aufgabe sein, die Lücke besser zu schließen.

Hinsichtlich der sogenannten Eisenzeit herrscht größere Einhelligkeit in der Abgrenzung der Abschnitte, das Wort Eisenzeit wird dabei für die Unterabschnitte neuerdings fast ganz vermieden. Man unterscheidet folgende Perioden:

Als Hallstädter Zeit (oder auch ältere Eisenzeit) wird nach den reichen Gräberfunden in Hallstadt im Salzkammergut der vorwiegend in die erste Hälfte des letzten Jahrtausends verlegte Kulturabschnitt bezeichnet. Es finden sich Bronze- und Eisenstücke nebeneinander, die Zierformen sind einfach, die Gegenstände ziemlich derb gehalten.

Die La Tène-Zeit, so benannt nach einem Fundort am Nordufer des Neuenburger Sees, fällt in die letzten Jahrhunderte v. Chr., in denen die Kelten sich quer durch das mittlere Europa geschoben hatten. Das Eisen tritt in den Funden noch stärker hervor, die Waffen waren fast durchweg aus Eisen, Bronze beschränkte sich mehr auf die Schmuckgegenstände. Die Formen auch dieser Zeit waren meist ziemlich einfach.

Die Römische Zeit zeigt nach dem Niederzwingen der Gallier durch die Römer und dem Vordringen der letzteren nach Westen und Norden eine starke Einfuhr römischer Waren in das mittlere und selbst nördliche Europa. Es bildet sich im Anschluß daran eine Art römischer Provinzialkunst aus, selbst in den nicht von Rom unterworfenen Ländern.

In den ersten Perioden der sogenannten Eisenzeit waren die für die früheren Abschnitte so wichtigen Grabfunde weniger ergiebig. Während man in der Steinzeit die Toten beerdigte und seit der jüngeren Steinzeit auf die Erhaltung des Körpers, dem man viel Beigaben zulegte, große Sorgfalt verwendete, werden die Gräber und ihre Beigaben in der Bronzezeit allmählich einfacher, es drängt sich in der jüngeren Bronzezeit der Leichenbrand mehr hervor, der auch in den folgenden Zeiten überwiegend war. Anfangs sammelte man die Reste der Leichen in Urnen, die man zwischen Steinpackungen in Hügel setzte, dann wurden die Urnen ziemlich flach unter der Erde beigesetzt, in der La Tène-Zeit sind im

mittleren Europa, wohl unter keltischem Einfluß, die Aschenreste sogar ohne Urne einfach in eine Brandgrube geworfen, welche dicht unter dem Boden lag. In römischer Zeit wurden den beerdigten oder verbrannten Leichen meist einige Eß- und Trinkgefäße, selten Waffen beigegeben. Nach der antiken Auffassung, die nach dem Norden vorzudringen scheint, sollte der Tote den Lebensgenuß fortsetzen oder wenigstens für seine Reise ins Totenreich mit Nahrung versorgt sein.

Die Völkerwanderungszeit läßt die Betätigung der germanischen Völker wieder selbständiger hervortreten, es scheinen die alten schlummernden Kräfte wieder zu erwachen. Das Importierte tritt mehr gegen das Einheimische zurück. Es trat auch das Beerdigen der Leichen wieder mehr in den Vordergrund, teils ohne jede Beigabe, teils auch unter einer reichen Ausstattung mit Waffen und Schmuck, selbst unter Zufügung von Streitroß und Hund.

Die Merowingerzeit, noch weniger glücklich nachrömische Zeit genannt, vom 5. bis 8. Jahrhundert n. Chr., läßt den weströmischen Einfluß fast ganz zurücktreten, das Tierornament, das sich schon in früheren Perioden in den Anfängen zeigt und sich in der Völkerwanderungszeit mehr hervorwagt, kommt jetzt zur Herrschaft. Das Tier fügt sich unter Verdrehung und Verslechtuug seiner Glieder als Ornament in die gegebene Flächenform ein. Daneben spielt das Flechtwerk und Spiralornament eine große Rolle.

Die Zeit von Karl dem Großen bis zum Jahre 1000, die man im skandinavischen Norden wohl Wikingerzeit nennt, zeigt neben dem Tierornament ein Hervortreten pflanzlicher Formen in den ersten Anfängen, die dann nach dieser Zeit im 11. bis 12. Jahrhundert durchsetzt vom Tierornament zu einer wunderbar fein stilisierten Entfaltung gelangen, bis dann im 13. Jahrhundert das Pflanzenornament durch direktes Schöpfen aus der Natur die lebendige Formensprache der Gotik annimmt.

Haben wir vorstehend die jetzt gängige Einteilung der Prähistorie in Kürze aufgeführt, dann dürfen wir nicht verhehlen, daß dieselbe vielfach angefochten wird und daß über Zeitstellung, Verwertung der Materialien, Technik und Kunstformen, die Ansichten weit voneinander abweichen.

Zunächst schiebt sich zwischen Stein und Bronze das Kupfer ein, dessen Gewinnung und Verwertung in Ägypten und Vorderasien man schon ins 4., ja 5. Jahrtausend v. Chr. glaubt setzen zu dürfen. Besonders neigt man dazu, die älteste Kupferverwendung in das Gebiet des Euphrat und Tigris zu verlegen. Es wurde dann viel Kupfer aus Cypern bezogen, aber auch Spanien diente als wichtiger früher Fundort. Auf dem Mitterberge bei Bischofshofen in Salzburg ist ein uraltes Kupferbergwerk aufgefunden, in dem noch mit Steinwerkzeugen gearbeitet wurde. Gegenstände aus Kupfer, besonders eine kurze breite Dolchform, finden sich fast in ganz Europa bis nach Skandinavien hinauf. Daß das Kupfer nicht nach seiner Einführung als einziges Material benutzt wurde, daß es vielmehr nur neben dem Stein und Bein zu manchen Werkzeugen und Geräten Anwendung fand, ist selbstverständlich.

Wo die Bronze zuerst als Legierung von Kupfer und Zinn hergestellt ist, steht nicht fest, auch hier wird wieder auf Chaldäa, also den Euphrat und Tigris, verwiesen und angenommen, daß 2000—1500 v. Chr. dort zuerst Bronze benutzt sei. Wir wissen aber, daß die Phönikier viel Zinn aus dem Westen holten, vielleicht von der Pyrenäenhalbinsel, vielleicht aber auch schon früh aus dem später allgemein bekannten Herkunftsort, dem südwestlichen England, von wo es durch Gallien nach dem Mittelmeer gebracht wurde. Wenn bei dieser Sachlage neuere Forscher dafür eintreten, daß die Bronze vom westlichen oder nordwestlichen Europa aus sich verbreitet habe, dann kann man diese Stellungnahme nicht ohne Weiteres abtun. Um 1500 v. Chr. ist Bronze in Ägypten und Vorderasien und vermutlich auch in den sonstigen Mittelmeerländern bekannt. Daß sich die Bronze schnell an Stelle des Kupfers verbreitete, leuchtet ein, wenn man bedenkt, wie bedeutend Härte und Widerstandsfähigkeit des Metalles wächst, wenn man dem Kupfer etwas Zinn zusetzt, das bei etwa 10% eine besonders harte und gut schneidende Bronze gibt.

Eisen ist später als Kupfer, aber früher als Bronze bekannt gewesen. Man nimmt an, daß es zuerst südlich vom schwarzen Meer gewonnen und am Euphrat und Tigris mindestens im 3. Jahrtausend bekannt war, von einigen angeblich einwandsfreien Werkzeugfunden aus Pyramiden des 4. Jahrtausends abgesehen, tritt Eisen in Ägypten um 1500 etwa gleichzeitig mit der Bronze hervor. Zwischen 1000 und 500 v. Chr. ist Eisen in ganz Mitteleuropa nachweisbar. Es verdrängt die Bronze nur langsam und nur zum Teil. Lange nachdem man Eisen kannte, herrschten bei den Griechen und anderen Völkern noch Bronzewaffen vor. Die Aufnahme des Eisens war für die damaligen Verhältnisse lange kein so bedeutungsvoller Schritt wie der Übergang vom Kupfer zur Bronze. Eine gute Bronze ist für die meisten Zwecke besser als ein mangelhaft hergestelltes Eisen. Selbst bei unserer vollendeten Eisen- und Stahlerzeugung würden wir für viele Zwecke noch heute Bronze bevorzugen, wenn sie nicht zu teuer wäre. Es sei nur daran erinnert, daß es bisher nicht geglückt ist, trotz großer Anstrengungen, die Bronzeglocken durch Stahlglocken zu verdrängen.

Von einer eigentlichen Eisenzeit im Gegensatz zur Bronzezeit kann man nur insofern sprechen, als das Eisen „neben" der Bronze mehr in Erscheinung trat.

Welchen Anteil das westliche Europa an der Gewinnung und Ausbreitung des Eisens hatte, ist noch nicht genügend geklärt, jedenfalls ist zu beachten, daß die Römer in den letzten Jahrhunderten v. Chr. aus dem damals noch nicht unterworfenen Noricum (Steiermark u. s. w.) Eisen und Waffen bezogen. Diese Tatsache gibt zu denken und läßt die Mutmaßung einzelner neuerer Forscher, daß Eisen schon sehr früh, vielleicht gar zuerst, in Gebieten nördlich der Alpen gewonnen sei, nicht gar zu weit hergeholt erscheinen.

Wir erkennen immer mehr, daß der Norden nicht nur zu empfangen, sondern der sogenannten alten Welt auch vieles zu geben hatte.

Rege Handelsbeziehungen zwischen dem Norden und Süden führt Montelius, der sicher nur auf Grund zuverlässiger Belege urteilt, auf das 2. und selbst 3. Jahrtausend v. Chr. Geburt zurück. Als einen wichtigen Handelsweg sieht er die Elbe, Moldau und Donau an. Nach Italien wurde die Brennerstraße schon sehr früh benutzt, daß es im Westen nicht an Handelswegen fehlte, ist selbstverständlich; vielleicht hatte auch der von der Weichsel ausgehende Weg zum schwarzen Meere schon sehr früh einen regen Verkehr. Die Verbindungen zwischen Deutschland, England und Skandinavien auf dem Seewege waren früh entwickelt. Lange bevor die Phönikier auf dem Seewege zu den Germanen fuhren, hatten sich schon Handelswege nach dort auf dem Lande ausgebildet. Der Norden lieferte hauptsächlich Bernstein und erhielt dafür Gold, angeblich auch Bronze, vielleicht auch wertvolle Stoffe und andere Dinge. Jedenfalls waren die Beziehungen zwischen dem Norden und dem Osten sehr viel lebhafter als man meist angenommen hat.

Ob der Norden aber der alten Welt so viel gegeben hat, wie neuerdings wohl behauptet wird, ob er ein altes nordarisches Kulturzentrum bildete, das nach dem Süden ausstrahlte, ob man z. B. in den gut gewaffneten, auf Streitwagen im 17. Jahrhundert v. Chr. in Ägypten eindringenden Hyksos und in den etwas später genannten weißen, blondhaarigen, bepanzerten Söldnern der Pharaonen oder gar in den in China im 14. Jahrhundert erwähnten Panzerstreitern mit Kriegswagen die äußersten Vordringlinge vom Norden sehen darf, das muß dahingestellt bleiben.

Wohl am weitesten geht Willy Pastor, der seine Ansichten zuletzt in seiner Schrift „Der Zug vom Norden, Jena und Leipzig 1906" zusammengefaßt hat. Er glaubt an eine nordarische Kulturepoche, die den Süden befruchtete. Er setzt die jüngere Steinzeit viel weiter zurück als es sonst geschieht, in den Steingräbern, den Dolmen, Cromlechs sieht er die ältesten Denkmäler, Stonehenge nennt er den ältesten ehrwürdigsten Tempel der Menschheit und das Kivikmonument in Schweden erklärt er für älter als die ägyptischen Pyramiden. Er glaubt, daß die unter dem symbolischen Zeichen der Spirale dem Sonnenkult huldigenden Arier auf zwei Wegen nach dem Süden gedrungen seien und daß sie sich auf diesen Wegen vervollkommnet hätten. Die Westarier mit Steinkunst und Bilderschrift seien mehr auf dem Seewege die Küsten entlang bis nach Ägypten

gelangt, die Ostarier dagegen auf dem Landwege nach dem schwarzen Meere und Griechenland unter Ausbildung der Buchstabenschrift und Veredelung des Holzbaues bis zum griechischen Tempel. Die Hyksos, welche Lautzeichen besaßen und die protodorische Säule nach Ägypten brachten, hält er für die letzten Vordringlinge der Ostarier. Die Irrgärten — Trojaburgen — führt Pastor noch auf die Zeit vor Entwicklung des Sonnenkults zurück, der Bronze spricht er nordische Abkunft zu, das Eisen ist nach ihm im mittleren Deutschland erfunden.

Um zu überzeugen, fehlen Pastor in erster Linie die Beweise für die frühe Zeitstellung der nordischen Denkmäler; die Behauptung, daß die vollkommenere Form stets die jüngere Fortbildung der einfacheren Form sein müsse und daher die einfachen Denkmäler des Nordens als Urformen zu betrachten seien, genügt allein noch nicht.

Stellen wir dem vorwärtsstürmenden Pastor die bedächtigen Vertreter der alten Schule gegenüber, die immer noch in allen Fundstücken des Nordens, zumal den besser geformten, trotz des Auffindens alter Gußformen und halbfertiger Stücke gern südliche Importware sehen, dann haben wir den Ausblick auf ein Kampfgebiet, auf dem noch manch muntere Fehde ausgestritten werden kann, bevor über die Streitfrage der nordischen Kultur- und Kunstentwicklung ein dauernder Frieden geschlossen wird.

Soviel steht aber jetzt schon fest, daß die Zeiten unwiederbringlich vorüber sind, in denen man alle Germanen, so lange sie nicht den römischen Söldnerhelm aufgesetzt oder sich unter das Kreuz gebeugt hatten, als Barbaren tiefster Kulturstufe ansah, die besten Falles mit einem Fell behangen in Höhlen oder Waldhütten hausten, jagten und zechten und heute einem Eber, morgen einem ungebetenen Fremdling den Schädel einschlugen. Wer die Fundstücke früherer Zeiten mit Verständnis zu lesen versteht, dem entrollt sich ein weit anderes Bild vom Leben und Treiben unserer Vorfahren.





II. Über Zeitstellung, Formenwandlung und Technik.

Wenngleich viele Tausende von Fundstücken in zahlreichen Museen gesammelt und mit erstaunlichem Fleiß geordnet und gedeutet sind, so ist trotzdem das Bild, welches wir uns von Kunst und Leben der früheren Zeiten machen können, noch ein recht lückenhaftes.

Was man nach bestimmten Bräuchen den Toten mitgab, was sich an unvergänglichen Dingen zufällig in Feld und Moor gefunden hat, das sind die spärlichen Überkommnisse, aus denen wir unsere Schlüsse ziehen müssen.

Von Kleidung und Geweben, von Wirtschafts- und Hausgerät haben wir kaum Reste gefunden; daß von der jüngeren Steinzeit ab Ackerbau getrieben ist, hat aus zufällig versprengten Getreidekörnern in Tongefäßen gefolgert werden müssen, vom ganzen Ackergerät besitzen wir nichts, selbst das Wohnhaus kennen wir nicht einmal seiner Gesamtform nach einigermaßen zuverlässig. Und doch müssen wir uns ein Volksleben vorstellen, warmfühlend und frisch wie unser heutiges.

Wir stehen vor den Schätzen der früheren Zeit zunächst fast so ratlos wie ein Forscher, der sich etwa nach 3000 Jahren nur aus den Funden jetziger Kehrichtstätten unser Leben vergegenwärtigen sollte — aus einigen halbverrosteten Resten zerbrochener Maschinen und einem Berg von Porzellanscherben, zerschlagenen Bierflaschen und Konservenbüchsen.

Wenn wir in unseren Museen Steinbeil an Steinbeil und Fibel an Fibel gereihet sehen, nur ab und zu durch ein anderes Stück unterbrochen, so haben wir nur ein schwaches Abbild der alten Zeit und doch haben uns diese Geschenke der Vorzeit viel zu erzählen — ganz besonders haben sie unserer Kunst viel zu sagen.

Wenn nicht die Gegenstände selbst und die Nebenumstände ihrer Entdeckung klar sprechen, dann bilden die Kunstformen unseren getreuesten Wegweiser. Auf dem Gebiete der Kunst ist der Schaffende mehr als irgend wo anders das Kind seiner Zeit. Stellen wir uns nur vor, wie leicht wir ein Bildwerk des 14. Jahrhunderts von einem solchen des 17. Jahrhunderts unterscheiden können, wie weit die Renaissanceformen von den römischen und die Empireformen von griechischen Ornamenten, die sie nachbilden sollten, entfernt bleiben.

Mit Recht schenken daher unsere Prähistoriker dem **Vergleich der Kunstformen** große Beachtung, wie es u. a. Sophus Müller in seiner „Nordischen Altertumskunde", deutsche Ausgabe, Straßburg 1897, getan und wie es Bernhard Salin in „Die altgermanische Tierornamentik, Stockholm 1904" ausgiebig versucht hat.

Wenn wir fortfahren, unter diesem Gesichtswinkel in die vorgeschichtliche Zeit einzudringen, dann wird es bald immer lichter werden, einige Verschiebungen wird es allerdings hier und da wohl geben. Die schon oben erwähnte, Jahrhunderte erfordernde Kulturmitteilung wird hinsichtlich der Kunstformen gewisse Einschränkungen fordern. Auch das Eingliedern der Bronzefunde in die einzelnen Perioden der Bronzezeit wird bei noch ausgiebigerem Vergleich der Funde der verschiedenen Länder wohl hier und da noch verschoben werden.

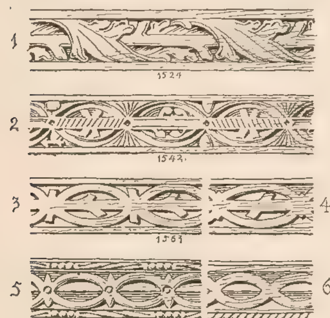
Auch die **Technik** wird noch eingehender beobachtet werden müssen, es sei hier nur ein Beispiel herausgegriffen. Die in der älteren Bronzezeit vorkommenden Nielloeinlagen aus dunkelbrauner Harzmasse erfordern ein Aushöhlen der Oberfläche für diese Füllmasse inmitten der feinen Linienornamente, deren Zwickelflächen dunkel hervortreten sollten. Diese Aushöhlungen müssen also haarscharf mit den Ornamentlinien zusammenpassen, trotzdem nimmt Sophus Müller an, daß man aus Ermangelung von Eisenwerkzeug die Gruben schon beim Guß mit hergestellt und dann nachher die Linien eingepunzt hätte. Wenn man nicht eine große Massenfabrikation ein und desselben Gegenstandes annehmen will, dann leuchtet es einem Techniker nicht ein, daß man ein so feines Ornament durch zweimalige, ganz getrennte Arbeit nach einem vorher genau berechneten Entwurf verfertigt hätte. Hier ist also irgend etwas noch nicht in Ordnung, eine genaue Untersuchung der Fundstücke wird Aufschluß geben. Es sei hier die Behauptung aufgestellt, daß die Verwendung der Punze in der Bronzezeit überschätzt ist, daß vielmehr Linienornamente, vertiefte Dreiecke und andere Zierformen vielfach nicht am fertigen Gegenstande, sondern bereits an dessen Wachsmodell mit Stiften und Stempeln hergestellt sind.

Doch wollen wir uns hier nicht zu sehr auf Einzelheiten einlassen, das liegt nicht im Rahmen dieses Werkes; nur die Frage über die Zeitstellung der einzelnen Ornamentmotive soll uns noch Anlaß zu einigen Betrachtungen geben.

Wenn zwei Gegenstände nach Technik, Gestalt und Ausdruck der Kunstformen genau oder nahezu genau übereinstimmen, dann muß man in der Regel eine gleichzeitige Erzeugung annehmen, auch wenn sie örtlich voneinander getrennt sind. Sehr oft kommt es vor, daß Gegenstände nachgebildet oder nachgeahmt sind, es bilden sich dadurch Werke einer Provinzialkunst oder selbst einer Afterkunst bei einem fremden Volke. Eine derartige Nachbildung der Formen spielt in der vorgeschichtlichen Zeit eine große Rolle, ist aber auch in geschichtlichen Zeiten oft genug zu beobachten bis auf unsere Tage. Ein besonders sprechendes Beispiel bildet die in den verschiedensten Perioden vorkommende Nach-

bildung von Münzen, die Bildnisse, Symbole und Schrift der Originalmünze wiedergeben, obwohl der Verfertiger der Nachahmung einem ganz andern Volke angehört und keinerlei Beziehungen zu den Darstellungen hat. Derartige Nachbildungen, die sich meist unschwer als solche beim Vergleich mit dem Original erkennen lassen, liegen fast immer zeitlich dicht hinter der Entstehungszeit des Originales. Wenn eine Nachbildung wieder das Vorbild für eine weitere gegeben hat und sich gar ganze Reihen von Nachbildungen entwickeln, dann dehnen sich dieselben naturgemäß auf einen größeren Zeitraum aus, zeigen dann aber auch immer eine weitere Entfernung vom Original.

Mit einer langsamen Wanderung der Kunstformen durch Ort und Zeit ist stets auch eine angemessene Wandlung verbunden, die eine Verflachung, auch eine Verfeinerung sein kann, sich sehr oft aber vom ursprünglichen Charakter oder der ersten Kunstabsicht bezw. der erzeugenden Technik bis zur Unkenntlichkeit entfernt. Man denke an das griechische Kymatheon, das sich zum Eierstab der römischen Kunst und der Renaissance umformte oder an den ganzen griechischen Tempel, dessen Vorstufen wir nicht genau verfolgen können, der aber bei seiner Vervollkommnung so weitgehende Wandlungen erfahren hat, daß noch jetzt der Streit nicht darüber ruhet, ob er vom Holzbau oder Steinbau herzuleiten ist.

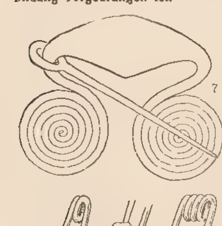


Um an einem uns zeitlich nahe liegenden Beispiele die Formenwandlung anschaulich zu machen, sind in den nebenstehenden Abbildungen verzierte Schwellen von Braunschweiger Fachwerkhäusern des 16. Jahrhunderts dargestellt. Abb. 1 zeigt ein Beispiel des in vielen Spielarten an Häusern, Holzdecken und Möbeln auftretenden spätgotischen Laubgewindes, das sich vielerorts bis tief in das 16. Jahrhundert hineinzieht; das hier wiedergegebene ist einem Hause vom Jahre 1524 an der Straße Südklint entnommen. Der Mittelstab, aus dem ursprünglich die Blätter herauswuchsen, liegt selbständig innerhalb der Laubwindungen. Aus dem Laubwerk werden bald erstarrete Ranken mit Blattansätzen. Fast ganz tritt das Laubwerk bereits zurück an einem Hause an der Langestraße von 1542 (Abb. 2). Ganz geometrisch behandelt sind die Ranken an den Schwellen eines Hauses aus der Güldenstraße vom Jahre 1563 (Abb. 3 und 4), und schließlich ist jeder Anklang an die Pflanzenform entwichen bei den Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts in Braunschweig recht oft auftretenden Bändern (Abb. 5 und 6). Wer diese ohne ihre Vorläufer sieht, wird die Abkunft vom lebensvollen Pflanzenlaub schwerlich erraten.

Hat man den Werdegang einer Kunstform in einer solchen Reihe festgelegt, dann ist es möglich, weitere Beispiele in diese Reihe einzugliedern. Dabei darf man aber nicht übersehen, daß es Nebenreihen gibt und daß nach Örtlichkeit und Persönlichkeit der Künstler Zeitverschiebungen von Jahrzehnten oder einem Menschenalter leicht eintreten, man darf daher nicht mit zu großer Bestimmtheit die Entstehungszeit eingrenzen wollen. Das von uns gewählte Beispiel der Hausschwelle mit seinem schnellen Formenwechsel ist auch in dieser Hinsicht ziemlich lehrreich. Wenn man die zahlreichen Häuser Braunschweigs in die obige Ornamentreihe einordnen will, dann bemerkt man Abweichungen von 10 bis 20 Jahren, es bleibt eben der eine oder andere Meister länger an der überlieferten Form haften, auch erkennt man, daß sich Nebenreihen aufstellen lassen, daß beispielsweise das Ornament (Abb. 6), zumal wenn der Mittelgrat fehlt, sich auch von anderen Laubgewinden ohne Mittelstab herleiten läßt. Nimmt man die Entwicklung dieser Laubgewinde in anderen niederdeutschen Städten hinzu und zieht man gar deren Wandlungen im Süden, in der sogenannten Tiroler Gotik mit in Vergleich, dann wird das Spiel der Formen noch vielgestaltiger.

Genau wie bei diesen Laubgewinden müssen wir die auf kürzere oder längere Zeiträume ausgedehnten Wandlungen der Formenwelt in vorgeschichtlicher Zeit betrachten. Die Formenwandlung ist somit ein Gebiet, das nur mit Vorsicht und Umsicht beschritten werden kann, das aber unbedingt betreten und durchforscht werden muß, wenn Schöpfungen einer Zeit verfolgt werden sollen, die uns keine geschichtlichen Daten überliefert hat.

Ähnliches gilt von der Technik. Es möge im Nachstehenden der Versuch gemacht werden, die Entwicklung und Umbildung der **Fibel mit federnder Nadel** zu verfolgen, da gerade die Gewandnadel für die Zeitbestimmung von besonderer Bedeutung ist, sie ist wohl das Leitfossil der Prähistorie genannt. Oscar Almgren liefert in seinem Buche **Studien über nordeuropäische Fibelformen** (Stockholm 1897) wertvolle Beiträge über Fibeln der sogenannten römischen Zeit und Bernhard **Salin** hat in dem vorzüglichen Werke **Die altgermanische Tierornamentik** (Stockholm 1904) fast alle bedeutungsvollen Formen dieser Fibeln in nachrömischer Zeit zusammengetragen und dadurch das Studium derselben sehr erleichtert. Salin schließt aus dem Funde primitiver Formen der federnden Fibeln mit „umgeschlagenem Fuß" auf der Krimm etwa aus der Zeit um 200 n. Chr., daß sich dort diese Nadel ausgebildet habe und dann später nach Nordwesten und andererseits nach Westen bei entsprechender Umbildung vorgedrungen sei.



In der sogenannten Bronzezeit hatte die Fibel der Germanen immer aus zwei Stücken bestanden, dem Bügel und der mit einem Öhr beweglich angehängten Nadel, welche nicht federte, sondern gleich dem Dorn einer Schnalle durch den eingeklemmten Stoff angedrückt werden mußte (Abb. 7).

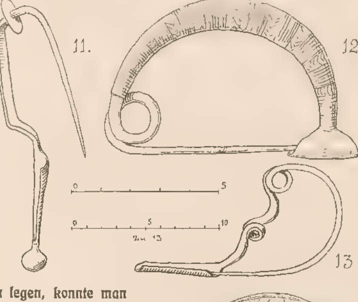
In dem letzten Jahrtausend vor Christi Geburt verbreitete sich allgemein die uns hier interessierende Fibel mit federnder Nadel, welche nach ihrer Konstruktion nichts anderes ist als die Sicherheitsnadel unserer Tage. Eine solche ist des Vergleichs wegen in einfachster Ausführungsweise, aus einem Stück Draht gebogen, in Abb. 8 zur Darstellung gebracht. Die eine Hälfte des Drahtes bildet den Schaft oder Bügel, die andere die Nadel. Um letztere festzuhalten, legt sich ihre Spitze in einen aus dem Schaftende gebogenen Haken, der zum Verdecken der Nadelspitze über diese hinaus in irgend einer Weise verlängert werden kann (Abb. 8a) oder zu einem Blechhaken breitgeschlagen oder schließlich in der jetzt beliebten, etwas plumpen Art durch eine angelötete Blechhülse ersetzt werden kann (Abb. 8b). Um die federnde Wirkung zu erhöhen, ist das obere Ende der Nadel nicht nur umgebogen, sondern einmal umgerollt. Es genügt dies aber zum leichten Federn noch nicht, unsere Nadel hat den Mangel, daß sie sich bei Verwendung von kräftigem Draht zu schwer zusammenbiegen läßt; wird aber dünner Draht verwendet, dann wird die Nadel leicht krumm. Jeder empfindet diese Unvollkommenheit, einen Ausweg hat unsere erfindungsarme Zeit trotzdem noch nicht gefunden.

Will man die federnde Wirkung steigern, d. h. die Nadel beweglicher machen, dann muß man eine größere Länge für den federnden Draht verwenden, was man am einfachsten durch Vermehrung der Windungen am Kopfende der Nadel erreichen könnte (Abb. 9). Dabei ist zu beachten, daß die **Biegsamkeit proportional mit der Länge des Drahtes** zunimmt, nicht etwa proportional mit der Anzahl der Windungen. Es sollen nun die Versuche verfolgt werden, welche die Alten mit ihrer federnden Nadel gemacht haben.

Den ersten Anstoß zur Entwicklung der federnden Fibel können wir nicht mehr verfolgen, vielleicht ist eine Weidenrute oder ein elastischer Pflanzenstiel (Abb. 10), der nach dem Durchstecken durch das Gewand mit den Enden zusammengeknüpft oder sonst verbunden war, der Urahn dieser Nadel. In Metall gefertigt tritt sie uns schon im zweiten Jahrtausend vor Christi Geburt in den südlichen Ländern entgegen. Der einfach gebogene Draht war schon früh verlassen, er tritt aber noch einmal als eine versprengte örtliche Sonderbildung in der alten Hallstattzeit auf (vgl. Abb. 11 aus dem Provinzialmuseum zu Hannover).

Um eine federnde Wirkung ohne zu starkes Krümmen der Nadel zu erhalten, hat man hier dem Bügel einen rechteckigen, bandartigen Querschnitt gegeben, er wird dadurch biegsamer und nimmt der Nadel einen Teil der Krümmung ab. Unvollkommen bleibt diese Fibel schon deshalb, weil der bewegliche Bügel sich leicht verbiegt.

Man mußte andere Wege suchen und das Ziel erstreben nicht durch Schwächung, sondern Verlängerung der federnden Teile. Man kann durch die Steigerung der Länge der ganzen Fibel etwas erreichen, in der Tat kommen recht große Gewandnadeln vor. Bequemer ist es, die Länge des federnden Stückes zum Teil in eine Krümmung zu legen, wie bei der Fibel aus Todi (Abb. 12). Der kräftige Bügel federt nicht mit, die große Schleife vergrößert aber die federnde Länge der Nadel auf etwa das Anderthalbfache. Viel war damit noch nicht erreicht, zumal der Draht in der Schleife einen kräftigen Querschnitt hat. Man konnte die Schleife vergrößern, wofür es sogar ein sehr altes Beispiel gibt. Eine große Schleife nahm aber viel Raum ein und so kam man auf den Gedanken, es mit mehreren Schleifen zu versuchen (vgl. Abb. 13 aus der Estorff'schen Sammlung im Museum in Hannover). Statt die Schleifen hintereinander zu legen, konnte man sie nebeneinander an den Anfang der Nadel bringen (vgl. Abb. 14, eine Nadel der frühen Hallstattzeit aus Mittelitalien). Nadeln mit zwei oder drei nebeneinander liegenden Windungen waren dann in der Hallstattzeit im südlichen und mittleren Europa stark verbreitet.





Diese Fibel erfüllte ihren Zweck reichlich so gut wie unsere jetzige Sicherheitsnadel, trotzdem war man mit ihr noch nicht zufrieden, man suchte die Zahl der Windungen noch zu vergrößern, dabei rückte die Nadel aber immer weiter seitwärts. Drückt man mit Daumen und Zeigefinger eine solche Nadel zusammen, so dreht sie sich wegen ihrer exzentrischen Bauart (Abb. 10). Bei einem breiten Bügel trat dieser Übelstand nicht so stark hervor, er machte sich aber auch bei diesem bemerkbar, wenn die Zahl der Windungen zu groß wurde; bei schmalem Bügel kippt die Nadel sogar schon bei zwei oder drei Windungen zwischen den Fingern. Dadurch war dem Fortschritt längere Zeit ein Halt geboten, bis ein erfindungsreicher Kopf auf den Einfall kam, die Windungen zum Teil nach rechts, zum Teil nach links zu legen.

Nicht etwa aus Liebhaberei für Symmetrie ist diese Neuerung entsprungen, sondern aus praktischen Forderungen.

Abb. 15 zeigt eine derartige, bei Nienburg an der Weser gefundene Nadel (Provinzialmuseum in Hannover), Abb. 15a veranschaulicht dieselbe schematisch. Der Bügel b geht in die nach links gerichtete Spiralfeder über, von deren Ende e sich der Draht im Bogen s nach der rechten Seite f schwingt, um von hier ab sich nach der Mitte zurückzurollen und schließlich die Nadel n zu bilden. Jetzt lagen wieder Bügel und Nadel in der Mitte dicht nebeneinander, die Exzentrizität war aufgehoben, man konnte nun nach jeder Seite beliebig viele Windungen legen. Es ist dabei ganz gleich, ob die beiden Spiralhälften in gleicher oder in verschiedener Drehrichtung aufgerollt sind, auch ist es gleichgültig, ob der mit dem Ausdruck „Sehne" belegte Verbindungsdraht s sich nach oben (Abb. 15b) oder nach unten (Abb. 15c) krümmt, die Federkraft bleibt dieselbe.

Diese Entwicklung, die bereits in die Hallstattzeit fällt, bedeutet einen so gewaltigen Schritt vorwärts, daß sie bei Kelten und Südgermanen in der La Tène-Zeit überall zur Herrschaft gelangt und auch im höheren Norden die alte Fibel mit lose hängender Nadel verdrängt. Die Spirale blieb in dieser Form mit jederseits zwei bis drei Windungen längere Zeit unverändert, während der sogenannte zurückgeschlagene oder hochgebogene Fuß mannigfaltige Wandlungen durchläuft.

Die Nadeln wurden aus Draht gebogen, geschmiedet oder gegossen, auch wurden diese Herstellungsarten wohl kombiniert, als Metall trat neben Bronze das Eisen und Silber mit hervor. Für die dem Auge besonders sichtbaren Nadeln des Obergewandes befriedigte die Herstellung aus dünnem Draht nicht, man verlangte hier einen kräftig hervortretenden Bügel, der als Schmuckstück ins Auge fiel. Das leitete aber dahin, daß man den Bügel aus einem besonderen Stück machte, welchem man die Nadel mit der Spirale anfügte. Es beginnt damit eine in den Jahrhunderten nach Christi Geburt einsetzende großartige Entfaltung der Bügelplatten an den Gewandnadeln bei den germanischen Völkern. Neben ihr her läuft eine eigenartige Umbildung der Spirale, die bereits vorher eingesetzt hatte.

Schon in der La Tène-Zeit beginnt man vielfach damit, die Zahl der Spiralwindungen jederseits zu vermehren, so daß die Spirale zu einem breiten Querstabe wird, Abb. 16, Nadel aus der Nähe von Uelzen (Museum in Hannover). Die Vermehrung der Windungen bekam besonders Bedeutung für kurz gebaute Fibeln. Um den Spiralwindungen Halt zu geben, sieht man sich schließlich gezwungen, einen Stab hindurchzustecken, so bei Abb. 18 aus dem Museum in Hannover, dieser Stab wird später an den Enden mit Knöpfen abgeschlossen.

Die Ausbildung der zweiseitigen Spirale war jetzt auf ihre Höhe gelangt, man konnte mit ihr frei schalten; je nach der absoluten Größe der Windungen, der Drahtstärke, der Beschaffenheit der Materialien, nach örtlichen Gewohnheiten und nach Liebhaberei finden sich in der späteren La Tène-Zeit Spiralen von jederseits nur zwei Windungen bis zu jederseits zwölf Windungen und mehr. Man dürfte auch für die verschiedenen Verwendungszwecke die Nadeln verschieden ausgebildet haben, jedenfalls eignete sich die freiliegende langgezogene Spirale (Abb. 16 und 18) schlecht für das Verknüpfen der Unterkleider. Auch wenn die Fibel oben frei auf dem Gewande lag, konnte die über das praktische Bedürfnis hinaus oft ganz übermäßig lang gemachte Spirale hinderlich sein, noch mehr war das der Fall bei der lang freiliegenden Sehne. Die späte La Tène-Zeit und besonders die sogenannte römische Zeit wird ausgefüllt durch die mannigfaltigsten Versuche, Spirale und Sehne zu stützen und zu schützen.

Die Sehne, welche hinter der Spirale (Abb. 15) einen schlechten Platz hatte und auch oben ziemlich ausgesetzt lag (Abb. 16), bog man nach vorn (Abb. 17) oder auch derart nach unten, daß sie sich unterhalb des Bügelhalses hindurchschob (Abb. 17a).

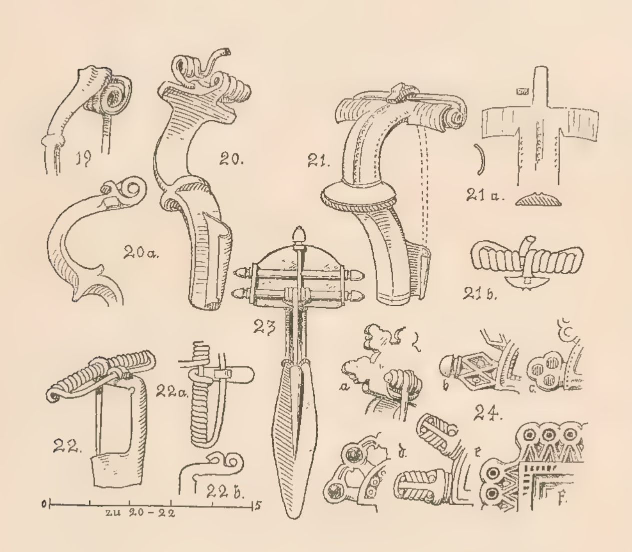
Die lange Spirale stützte man, wie erwähnt, durch einen hindurchgeschobenen Stab oder Stift, dessen Einführung nahe lag, da ja die Spirale bei ihrer Herstellung um einen Stift gerollt werden mußte, außerdem suchte man die Spirale zu decken oder zu schützen. Zu diesem Zwecke hatte man schon sehr früh den Versuch gemacht, den Bügel in die Höhe zu biegen (Abb. 19). Bei längeren Spiralen kam man besser zum Ziele, wenn man dem Bügel oben seitliche Erbreiterungen gab, vgl. die noch aus einem Stück gefertigte Fibel (Abb. 20) aus der Nähe von Uelzen (Museum in Hannover). Diese Erbreiterungen hatten in den westlichen römischen Provinzen in ihren unteren Winkeln augenartige Einschnitte erhalten, die später auch wohl als Augen (konzentrische Kreise) oben auf die geschlossene Erbreiterung gesetzt wurden. Man nennt danach diese Gruppe von Fibeln, die nach Almgren im ersten Jahrhundert nach Chr. wieder verschwindet, Augenfibeln.

Im nordwestlichen Deutschland hatten die langen Spiralen einen Schutz durch seitwärts hinausgeschobene Deckkappen erhalten, die aus bescheidenen Anfängen heraus eine Form wie bei der Fibel 21, gleichfalls aus der Gegend von Uelzen, annehmen. Abb. 21a zeigt den oberen Teil des Bügels mit Deckkappen und dem Sehnenhaken vor dessen Krümmung. Diese Deckkappen werden im östlichen Deutschland vielfach zu einer die ganze Spirale umfassenden Hülse. Fibeln dieser Art sind meist nicht mehr aus einem Stück gemacht, die Spirale mit Nadel bestand aus einem Draht, dessen Ende in den Bügel mit hineingegossen, später aber unter dem Bügel nachträglich eingestiftet wurde (Abb. 21b).

Die Deckkappen werden wohl zur geraden rechteckigen Platte oder werden durch eine mehr zentral gebildete rautenförmige, runde oder halbkreisartige Platte ersetzt, die dem Fibelkopf ein besonders stattliches Aussehen gibt und den Anlaß zu der reichen Formentfaltung der Fibeln in nachrömischer Zeit bietet.

Doch jetzt muß der Schutz der Sehne, der sich inzwischen ebenso mannigfaltig ausgebildet hatte, verfolgt werden.

Wenn die Länge der Spiralen ins Maßlose getrieben wurde, dann nahmen diese mehr den Charakter einer Spielerei an, die eine Hälfte allein hätte zur Erfüllung des technischen Zweckes vollauf genügt. Besonders lästig wurde die lang hinüber geschwungene Sehne, die sich bei der geringsten Berührung verbog und das gemeinsame Wirken beider Spiralhälften kaum noch vermitteln konnte. Ganz arglos wickelte man sie wohl um den Bügel (Abb. 18), um ihr dadurch Halt zu geben. Mit diesem Augenblick war aber die technische Aufgabe der einen Spiralhälfte zu Ende, sie wurde zu einem lediglich wegen der Symmetrie beibehaltenen toten Zierstück. Dasselbe war der Fall, wenn die unter den Bügel geschobene Sehne, Abb. 17a, sich straff unter den Bügel legte, so daß sie beim Andrücken der Nadel nicht mehr sich nach vorn oder oben drehen konnte. Die vom Bügel ausgehende Spiralhälfte blieb auch in diesem Falle unbeweglich, nur die mit der Nadel versehene Hälfte der Spirale federte noch. Fibeln mit langer Spirale und unter dem Bügel liegender Sehne haben in der Vorderansicht eine gewisse Ähnlichkeit mit einer Armbrust und werden daher als **Armbrustfibeln** bezeichnet, sie sind vorwiegend im Gebiete der Unterelbe in der römischen Zeit angefertigt. Von dieser Art von Fibeln hat der Verbindungsdraht der Spiralhälften den nicht gut geeigneten, aber hier beibehaltenen Namen **Sehne** erhalten.



Statt die Sehne durch Anlehnen gegen den Bügel zu stützen, konnte man ihre Mitte noch besser durch festes Einlegen in einen Haken führen, wie es bereits Abb. 20, 20a und 21 zeigt. In letzterer hat der Haken die Gestalt eines Tierkopfes, meist ist er bei den verwandten Fibeln als umgelegtes Band gebildet, das im östlichen Deutschland sich zu einer breiten Deckkappe entwickelt. In klarer unverdeckter Form tritt die ganze Anordnung an der jüngeren, aber noch aus einem Stück hergestellten einfachen Fibel, Abb. 22, hervor. Der Bügel bildet in seiner ersten Spiralwindung eine kräftige Öse, die dem durchgesteckten Spiralstift in der Mitte Halt gibt, die übrigen Windungen und die Sehne sowie die Nadel bestehen aus einem nur 1 bis 1,2 mm dicken Draht. Bei anderen Beispielen ist die Öse oder der Bügel gar nicht mehr mit der Spirale verwachsen, vielmehr hört die tote Spiralhälfte mit einem losen Ende auf; diese Hälfte arbeitete nicht mehr, sie brauchte auch nicht mehr am Bügel befestigt zu sein.

Die in der Mitte gefaßte lange Sehne, Abb. 21, war in ihren freiliegenden Hälften immer noch stark dem Verbiegen ausgesetzt, sie sah auch etwas nüchtern aus, ein erfindungsreicher Kleinschmied kam daher auf den Gedanken, diesen Verbindungsdraht gleichfalls um einen Stift zu rollen. So entstehen **zwei Spiralen übereinander**, von denen die obere trotz ihrer Verbindung mit der Unterspirale wenig oder gar nicht an der Federung beteiligt wird. Hatte diese Oberspirale als Rückleitung des Drahtes noch einen praktischen Zweck, so muß eine bisweilen zugefügte dritte Spirale völlig in das Gebiet der Spielerei verwiesen werden. Es mußte sich die Spirale in ihrer Übertreibung austoben, man ging sogar so weit, daß einzelne Nadeln in der Mitte der unteren Rolle nur wenige Windungen nach Art der Abb. 15 als wirksam aufweisen, während sich rechts und links von ihnen tote Spiralwindungen anreihen. Schließlich wurden die toten Spiralen zu glatten Stäben (Abb. 23, Silberfibel aus Frankreich nach Salin).

Man brauchte jetzt nur die Zierrollen fortzulassen, um wieder da anzulangen, wo man in der frühen La Tène-Zeit begonnen hatte, nämlich bei der zweiseitigen Spirale mit wenigen Windungen. Es war diese Rückkehr nicht schwer, da ja fortgesetzt einfache Gewandnadeln mit wenigen Windungen zeitlich und auch örtlich neben den anderen hergelaufen waren.

Hiernach sollte man glauben, daß die langgestreckte Spirale, die Jahrhunderte hindurch die Entwicklung der Fibel beherrscht hatte, jetzt abgewirtschaftet hätte, dem war aber durchaus nicht so; hatte sie technisch und praktisch ihre Bedeutung verloren, so wirkt sie doch in der

Formengebung noch Jahrhunderte nach. Abgesehen davon, daß man zwecklose Spiralrollen noch einige Zeit aus Draht wickelte oder vereinzelt selbst in vollem Stück goß, hatte die Spirale die Form des Fibelkopfes verändert, sie hatte zur Ausbildung breiterer Kopfplatten angeregt, sie hatte aber auch den Anstoß zu einer Sonderbildung gegeben, die zunächst geringfügig erscheint, aber dazu berufen war, den Fibeln für lange Zeit eine fruchtbare Formenbereicherung zuzuführen. Es handelt sich um die Knöpfe, welche den durch die Spiralen gesteckten Stiften an den Enden angefügt worden, um deren Herausfallen aus den Spiralen zu verhüten. (Abb. 21 zeigt nur die Löcher in den Stiftenden, in welche diese Knöpfe mit kleinen Dornen eingesetzt waren, die Knöpfe sind bei der abgebildeten Fibel nicht mehr erhalten, man muß sie sich nach Art der Abb. 23 ergänzt denken.)

Wenn jedes Ende der Spirale mit einem Knopf versehen war und sich außerdem ein Knopf in der Mitte am Bügelende erhob, dann entstand die sogenannte Dreiknopffibel, waren zwei Spiralrollen übereinander gelegt, dann ergab sich in gleicher Weise die Fünfknopffibel. Durch Zufügen einer dritten Spirale oder Einfügen von Verbindungsspangen zwischen den Spiralenden bot sich Platz für noch mehr Knöpfe.

Die Fibel mit drei, fünf oder auch mehr Knöpfen sind nach obigen Ausführungen das Ergebnis einer wohlerwogenen technischen Entwicklung. Der Gedanke liegt nahe, daß die Knöpfe mit ihrer technischen Verwendung stehen und fallen müßten, dem ist aber durchaus nicht so. Man hatte Freude an dieser Bereicherung der Fibel gefunden und behielt die drei oder fünf Knöpfe bei, wenn auch ihre Zweckbestimmung gelockert oder geschwunden war.

Wird vor die Spiralen eine Deckplatte gelegt, dann ragen die Knöpfe hinter derselben hervor, vgl. die Fünfknopfnadel, Abb. 23, die zugleich die Entartung der Spiralen erkennen läßt. Die sinnlos gewordenen Spiralseiten verschwinden, nicht aber die Knöpfe, die sich mit dem Rande der Platte vereinigen. Zunächst werden die Knöpfe in voller runder Form in den Plattenrand eingesetzt, dann auch gleich mit ihm zusammen gegossen, dabei flacht sich die Rückseite der Knöpfe meist ab (Abb. 24a). Man stellte dann die besonders oft auftretenden fünf Knöpfe bei der halbrunden Platte radial in gleichen Abstand. Bei der rechteckigen, nach Bedarf auch bei der halbrunden Platte vermehrte man die Zahl der Knöpfe beliebig, sie werden zu einer Randverzierung. Die Knöpfe bekommen an der Vorderseite allmählich eine andere Ausbildung, gehen selbst in Tierköpfe über, Abb. 24 gibt einige Skizzen derartiger Bildungen, für die Salins Werk eine Fülle von Beispielen bietet. Sie verlieren sich zuletzt in einem geschlossenen Randornament, Abb. 24f, das zunächst noch die Herkunft aus einzelnen Knöpfen verrät, sich dann aber auch in eine fortlaufende Verzierung aus verschlungenen Bändern oder aus Tierleibern umbildet.

So klingt eine kleine technische Vervollkommnung der frühen La Tène-Zeit, nämlich die Einführung der zweiseitigen Spirale an der federnden Gewandnadel, nach einem Jahrtausend in der Formenwelt der Wikingerzeit aus. —

Wir sehen, mit welcher Zähigkeit man an einem einmal aufgenommenen Kunstmotive durch Jahrhunderte festhielt, obwohl seine Entstehung längst vergessen war. Wir sehen aber auch, daß das Einordnen eines Fundstückes bedeutend erleichtert wird, wenn man sich den Entwicklungsgang einmal klar gemacht hat.

In derselben Weise wie die technische und formale Ausbildung der Feder und des Kopfes, läßt sich die Umgestaltung des Fußes verfolgen, der bisher ganz besonders zur Zeitstellung der Fibeln herangezogen ist. In der Tat gibt die gerade und dann zurückgebogene (Abb. 15), schließlich hochgebogene und mit dem Bügel verwachsene Endigung des Fußes, der dann zu einer durchbrochenen Platte und dem umgeschlagenen Fuß wird, eine eigenartige Stufenfolge der Formenwandlung. In gleicher Weise lassen sich natürlich die Formen der Bügel, die Zierformen, die Metallbehandlung und andere Dinge verfolgen.

Damit ist aber noch nicht gesagt, daß bereits der Schlüssel gefunden wäre, alle Fibeln zeitlich genau in eine Reihe zu ordnen. Dieselben haben sich auf verschiedenen Wegen nach den verschiedensten Gebieten der germanischen Völker verbreitet und auf diesen Wanderungen sich mit anderen Formen so mannigfaltig gemischt, daß hier allein ein großes Forschungsgebiet zu suchen ist. Vielleicht geben auch diese Zeilen zu weiterer Arbeit Anregung, denn diese Fibelbildung ist ganz besonders dazu geeignet, feste Meilensteine auf dem Wege zu errichten. —

Wollen wir zu einer klaren, das ganze Gebiet der germanischen Kunst umfassenden Zeiteinteilung gelangen, dann müssen wir weit mehr als bisher Wert legen auf eine Beobachtung der Technik und Formenwandlung.



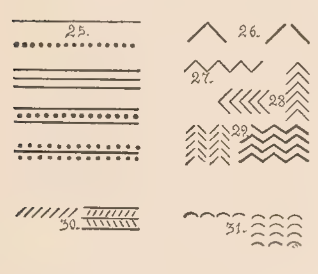


III. Die Grundformen des Ornamentes.

Die einfachen geometrischen Zierformen.

Die einfachste Belebung einer Fläche kann durch Punkte und gerade Linien oder Punktreihen ermöglicht werden, die mehrfach wiederholt oder auch miteinander vereinigt werden können. — Parallele Linien, mehrere Punktreihen oder ein Wechsel von Linien und Punkten entstehen auf diese Art (Abb. 25).

Eine weitere Stufe der Verzierung leitet sich aus dem Winkel oder den gegeneinander geneigten Linien ab, die an der Winkelspitze sich berühren oder einen Abstand halten können (Abb. 26). Durch Nebeneinanderstellen der Winkel entstehen Zickzacklinien (Abb. 27), durch Ineinandersetzen bilden sich ährenförmige Reihen oder Reihen von Gratschnitten (Abb. 28). Durch Wiederholung dieser Zickzacklinien oder Ährenreihen ergeben sich Flächenfüllungen (Abb. 29). Mit diesen Bildungen verwandt ist die Reihe schräg gestellter Striche (Abb. 30).



Kleine Bögen können ähnlich wie Winkel verwendet werden (Abb. 31).

Die Durchkreuzung geneigter Linien gibt als ein sehr hervorstechendes und zunächst sparsam in frühen Kunstabschnitten angewendetes Motiv das Kreuz oder noch weiter entwickelt den Stern (Abb. 32).

Ursprünglicher noch als diese sind einfache geschlossene Figuren, in erster Linie der Kreis, der durch einen Punkt oder konzentrische Kreise gefüllt wird und auch zu Reihen geordnet sein kann (Abb. 33).

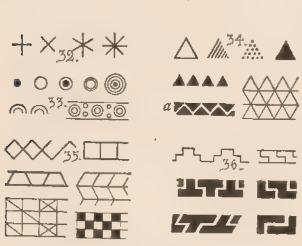
Das Dreieck durch die Umrißlinien, durch Vertiefung, durch Flächenschraffur, Punkte oder eine andere Farbe hervorgehoben, kann allein, in Reihen oder als Flächenfüllung auftreten (Abb. 34). Bei Abb. 34a können die Dreiecke als Zwickel neben einer Zickzacklinie aufgefaßt werden, so daß sich das Dreieck als Zierform aus der Zickzacklinie herleiten läßt.

Das Viereck, das als Rechteck, Raute oder Trapez zur Flächenfüllung verwendbar ist und durch Diagonalen geteilt sein kann (Abb. 35), ist in der frühen Kunst weniger häufig als das Dreieck.



Das zur Flächenfüllung geeignete Sechseck oder gar das Achteck mit viereckigen Zwickelflächen treten in den frühesten Zeiten der Kunst kaum auf.

Die vorstehenden Gebilde, die etwa das Einfachste darstellen, was sich an geometrischen Figuren zeichnen läßt, bilden den gemeinsamen Grundstock der Ornamentierung aller einfachen Kunstbetätigungen, sie beherrschen auch die Tongefäße der Steinzeit und gehen natürlich in die folgenden Perioden mit hinüber.



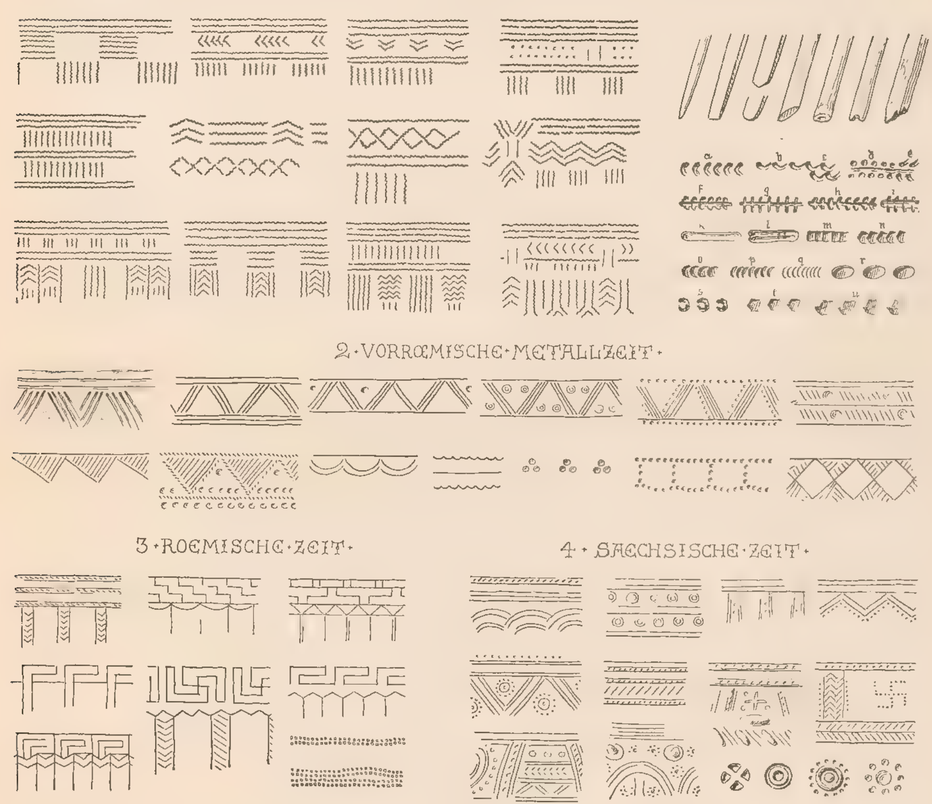
Einfaches geometrisches Ornament behält an Stellen, wo die Technik ihm günstig ist, auch in hoch entwickelten Stilen seine Bedeutung, es wird dann durch Zusammensetzen der Figuren bereichert. Verschiedene Kreuz- und Sternformen, die mit der abgetreppten Zickzacklinie in Verbindung stehenden Haken und T-Figuren (Abb. 36), und mannigfaltige, aus Bögen zusammengesetzte Formen (Paßfiguren u. dergl.) treten hinzu. Bereits in der älteren germanischen Kunst greifen derartige Bereicherungen Platz, die sich bis zum 12. Jahrhundert n. Chr. auf eine große Höhe erheben. Musterungen der Fußböden, teppichartige Bemalungen der Wände, Bleimusterungen der Fenster, eingelegte Arbeiten in Marmor und Metall, boten ein Feld reichster Formenentfaltung geometrischer Art auch noch für die späteren Kunstperioden.

Die in Abb. 37 dargestellten Verzierungen sind sämtlich von Tongefäßen aus Nordwestdeutschland entnommen. Sie sind von den gekrümmten Flächen der Gefäße in die Ebene übertragen, weil es sich hier nicht um Wiedergabe der wechselvollen Gefäßformen selbst, sondern nur um Zusammenstellung der hauptsächlichsten Zierelemente handelt.

Der Steinzeit gehören die ersten 12 Beispiele der Abb. 37 an, die Verzierungen beschränken sich auf die einfachsten Linienbildungen nach Art der Abb. 25—31. Parallele gerade Linien wechselnder Richtung und Länge, Winkel und Zickzacklinien bilden den ganzen Formenschatz.

Die Reihe von Vierecken im 6. und 7. Beispiele dankt ihre Entstehung wohl dem Umstande, daß man zwei Zickzacklinien sich hat durchdringen lassen, sie sollten nur wirken als ein stärker betontes Band an bedeutungsvoller Stelle, so umzieht das Rautenband des 6. Beispieles den vorspringenden Knick des Gefäßbauches. Auch das 1. Beispiel macht nicht den Eindruck, daß man bewußt Rechtecke durch Flächenschraffur habe schaffen wollen; mehr aus der spielenden Abgrenzung der Linienlängen haben sich die Vierecke gebildet. Man ging nicht von den ebenen Figuren aus, sondern wurde nur durch Zufälligkeiten auf dieselben geführt, das eigentliche Zierelement war die **Linie.**

Damit die Linie sich als Zierform Geltung verschaffen konnte, mußte man sie kräftig hervortreten lassen, das einfache Einritzen mit einem scharfen Gegenstande genügte nicht, die dünne Furche war zu wesenlos. In den Skizzen a bis u sind in etwa ³/₈ der natürlichen Größe eine Anzahl verzierter Linien wiedergegeben und darüber sind die Werkzeuge abgebildet, deren man sich bediente. Ein Dorn oder Knochenstift, abgeplattete Holzstäbchen mit gerader, gratförmiger oder runder Endigung, ein gerade oder schräg abgeschnittener Zweig, ein am Knoten abgebrochener Halm, beliebig abgebrochene runde oder eckige Holzstäbe und auch wohl Fischgräten und kleine Knochen wurden zum Griffel.



Breitere Furchen lassen sich zwar mit einem runden, zweiteiligen oder anders endigenden stumpfen Stabe ziehen (k und l); in einem ungleichmäßigen Tone ist das Ziehen solcher Furchen aber keine leichte und dankbare Arbeit, sie werden verschieden tief und erhalten ein welliges Aussehen. Man machte daher aus der Not eine Tugend und drückte absichtlich den Stift wechselnd fest ein, dadurch eine wellige (m) oder treppenartig (n) verlaufende Furche erzeugend. Die Einzeleindrücke können dabei einen größeren oder geringeren Abstand haben (o, p, q), schließlich können sie einen Zwischenraum frei lassen (r, s, t, u), wodurch sich die Linie in eine Punktreihe auflöst. Es ist überraschend, daß man gern ganz unregelmäßig geformte Stabenden zum Eindrücken von Punktreihen benutzte; bei der regelmäßigen Wiederkehr sprechen auch solche Formen an, die den Vorzug bieten, die Eintönigkeit zu heben.

Da die mit dem einfachen Dorn gezogene Furche oder eingestochene Punktreihe leicht zu mager wirkte, suchte man auch mit diesem Werkzeuge breitere Linien zu schaffen (a bis f). Man riß Querfurchen ein (a), die durch die zwanglose Bewegung der Hand von selbst rundlich oder hakenförmig wurden — vielleicht haben wir hier eine Einleitung auf die Winkelform als Zierelement zu suchen. Man legte die hakenförmigen Furchen auch in eine Längsreihe (b), die man verdoppeln konnte, wodurch sich kleine viereckige Zwischenräume ergeben — vielleicht die Vorstufe zu den oben erwähnten Reihen von Vierecken. Schließlich konnte man die dünne Längsfurche durch eine oder zwei Punktreihen

bereichern (d), wobei man die Punkte nach außen durch Ausreißen des Dornes zu kleinen Furchen erweitern konnte (e). Vereinigte man die Längsfurche mit Querfurchen (f), so hatte man dadurch einen Weg betreten, der sich mit Erfolg weiter beschreiten ließ. Man konnte die vorgerissene Längsfurche durch Eindrücken von Stäben verschiedener Art beleben (g, h) und damit alle Formen von m bis g mit der Längsfurche oder auch mit der breit eingedrückten Furche (i) vereinigen. Mit einem dreieckig zugeschärften Stabe hergestellte verzierte Linien nach Art der Skizze h haben sich besonderer Beliebtheit erfreut. Die abgebildeten Beispiele sind nur ein Teil der in der Steinzeit ausgeführten Verzierungen, sie lassen aber schon erkennen, daß man auch in einem eng gezogenen Rahmen recht mannigfaltig schaffen konnte.

38.

In der frühen Metallzeit und La Tène-Zeit nimmt die Formenbehandlung ein anderes Gepräge an, wie es die unter 2 in Abb. 37 mitgeteilten Beispiele zeigen. Das Dreieck und auch das Viereck werden jetzt bewußt angewendet, die Linie bildet die Umgrenzung dieser Figuren, sie ist von der selbständigen Verwendung als Zierform zurückgetreten, daher hört auch die reiche Verzierung der Linie fast ganz auf, sie wird einfach eingeritzt; wirkt sie in dieser Form zu dünn, dann werden mehrere Linien nebeneinander gezogen. Außerdem werden die Linien zur Flächenschraffur benutzt. Konzentrische Kreise, eingedrückte kreisförmige Grübchen treten als Zierformen hinzu. Im Ganzen war der Schmuck der Gefäße ärmlicher als in der Steinzeit, die meisten Urnen sind sogar ohne Verzierung geblieben, es hatte die Kunst sich mehr an anderen Gegenständen ein Feld ihrer Betätigung gesucht.

Die sog. römische Zeit, die um Christi Geburt einsetzt, zeigt einfache Mäanderformen (vgl. Abb. 37, 3). Auf dem gut geglätteten Ton wurden die Linien oft mit dem Töpferrädchen eingerollt, das meist zweizeilig war und daher 2 Punktreihen oder, wenn man mehrfach die Strecke überfuhr, 4, seltener 6 Punktreihen erzeugt. Unten rechts in Abb. 37, 3 sind die eingerollten Linien in nahezu natürlicher Größe skizziert.

Die sächsische Zeit nach der Völkerwanderung (Abb. 37, 4) nimmt wieder einen ganz anderen Ausdruck an, sie zeigt in gewisser Hinsicht ein Aufleben der vorrömischen Formenwelt unter Vermehrung der Zierelemente. Die Gefäße weisen mit Vorliebe plastisch vortretende Bänder und Wulste auf, denen sich die eingeritzten Linien anschmiegen. Stempel zum Einpressen von konzentrischen Kreisen und ähnlichen Formen sind gern benutzt, einige sind unten rechts in Abb. 37 dargestellt.

Die geometrischen Verzierungen auf Bronzegegenständen sind denen auf Ton ziemlich verwandt, wie Abb. 38 erweist. Die ersten Skizzen zeigen die häufig wiederkehrenden Linienornamente auf Armringen, die übrigen sind Kelten, Messern und Schwertgriffen entnommen. Von dem in der älteren Bronzezeit viel verwendeten Spiralornament wird unten die Rede sein.

Die Spirale.

Die Spirale, die entweder eine gleichbleibende oder eine nach außen wachsende Gangbreite (eigentliche Schneckenlinie) haben kann, hat in verschiedenen Perioden der germanischen Kunst eine bedeutende Rolle gespielt, in der älteren Bronzezeit tritt die Spirale mit gleicher Gangbreite als vorherrschendes Ornament in Skandinavien, Teilen Deutschlands bis zur Balkanhalbinsel, Griechenland und Ägypten hervor. Sie ist schon auf Knochen aus Höhlen und vor 3000 bei den Ägyptern nachgewiesen. Die auffallende Übereinstimmung der Spiralen im Norden mit denen der sog. Mykenaekunst wird im allgemeinen durch Übertragung infolge des Bernsteinhandels erklärt. Daß die mit Spiralen gezierten Bronzegegenstände nicht vom Süden eingeführt, sondern im Norden gefertigt sind, halten Montelius und Müller für erwiesen.



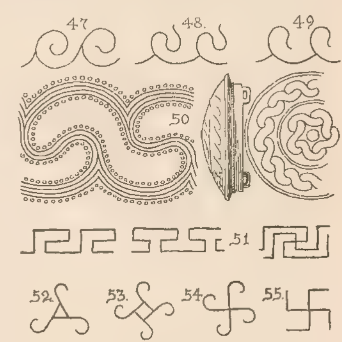
Die Aufnahme der Spirale in die Kunst hat man wohl auf die umgeschlagene Lotusblume oder die Blüte des Geisblatts, auch auf die Pflanzenranke zurückgeführt, noch zwangloser könnte man sie vom Schneckenhause herleiten. Pastor will in der Spirale ein nordisches Symbol der Sonnenverehrung erblicken. Es will uns richtiger scheinen, die Entstehung dieser Kunstform aus technischen Vorgängen zu erklären.

Durch Aufrollen eines Pflanzenstieles oder einer Schnur ergab sich die Spirale mit gleicher Gangbreite ganz zwanglos (Abb. 39). Der Boden eines Korbes wurde ganz naturgemäß durch spiralartiges Umwinden einer Weidenrute gebildet. Wegen des Dickerwerdens der Rute nach dem Wurzelende zu wird man auf die Spirale mit zunehmender Gangbreite hingeleitet (Abb. 39a). Wenn man den Saum eines Gewandes mit einer aufgelegten Schnur verzieren wollte, dann gab es kein wohlfeileres Mittel, als die Schnur zusammenzuwickeln zu einer Spirale. Man konnte eine Unterbrechung der Schnur vermeiden und doch eine Spirale an die andere reihen, indem man die Schnur nach der Mitte hinein und aus der Mitte wieder herauslaufen ließ und dadurch eine sog. doppelgängige Spirale schuf (Abb. 40). Nimmt man dieses Vorbild der aufgelegten Schnur an, dann ist die ganze Ornamentik klar, man versteht dann sofort, weshalb die Spirale selten allein, sondern fast immer gepaart oder zu Reihen vereinigt auftritt, weshalb gerade die doppelgängige Spirale so oft vorkommt. Daß die eingängige durch tangentialen Anschluß zu Reihen vereinigte Spirale (Abb. 41) nicht die ursprüngliche, sondern eine abgeleitete Bildung war, das leuchtet ohne weiteres ein. Das Gleiche nimmt man auch für die aus tangential verknüpften konzentrischen Kreisen bestehende sog. falsche Spirale (Abb. 42) an. Dr. Hahne in Hannover neigt dazu, die falsche Spirale aus Knöpfen mit umschlungenen Schnüren herzuleiten.

Hatte man keine lange Reihe herzustellen, dann konnte man zwei eingängige Spiralen auch aus einer einzigen Schnur bilden, indem man sie in der Form eines S oder eines C miteinander verband (Abb. 43 und 44). Im ersteren Falle haben beide Spiralen gleichen, im letzteren verschiedenen Drehsinn. Zentral gebildete Flächen werden in verschiedener Weise durch verknüpfte Spiralen nach der C-Form oder S-Form gefüllt (Abb. 45 und 46). Am liebsten hat man die Spiralen ringförmig verknüpft (Abb. 40a).

In der jüngeren Bronzezeit tritt die Spirale, zumal die fortlaufend aneinandergereihte, als Flächenverzierung zurück, dafür kommt sie als plastische Gesamtform der Gegenstände oft vor. Fibeln und andere Schmucksachen mit aufgerollten Spiralen aus Draht oder gegossener Bronze sind häufig (Abb. 7). Für die Flächenverzierung hat die Spirale konzentrischen Kreisen ohne Verknüpfung miteinander Platz gemacht. Die fortlaufenden Bänder haben einen anderen Charakter angenommen (Abb. 47, 48, 49), der nur noch Anklänge an die Spiralwindungen zeigt,

aber gleichfalls auf eine Verzierung durch aufgelegte Schnüre oder Bänder zurückgeführt werden könnte. Die Mäander, welche aber bei den Germanen erst später und weniger reich verschlungen als bei den Griechen vorkommen, dürften als ein mit den Spiralläufen zusammenhängendes Bandornament aufzufassen sein (Abb. 50 u. 51). Die Triskele (Abb. 52 bis 55) und das Hakenkreuz (Swastika) zeigen außer einer spiralartigen auch eine nur schwach gekrümmte oder hakenförmige Endigung der Arme, sie kommen in den verschiedensten Zeiten bei Germanen und anderen Ariern vor, werden oft als symbolische Zeichen gedeutet. Noch zur Zeit der Gotik finden sie sich, sie sind oft zu drei oder vier im Kreise umlaufenden Beinen oder sich im Kreise drehenden Tieren oder Menschen umgebildet.



Die nach der römischen Zeit auftretenden Spiralornamente, die gewöhnlich nur wenige Windungen haben, können zum Teil wohl mit einer gewissen Berechtigung auf die Pflanzenranke (Akanthusranke der Griechen und Römer) zurückgeführt werden (s. u.).

Eine ganz eigenartige Entfaltung bekommt das Spiralornament im ersten Jahrtausend unserer Zeitrechnung in der irischen und im Zusammenhange damit der sächsischen Kunst Englands; besonders im 6. bis 9. Jahrhundert in schon christlicher Zeit hat dieses Ornament geblühet, das aber an älteren heidnischen Fundstücken bereits vorkommt.

Es sind hier wieder die Spiralen verknüpft und aus zwei und mehr Bändern zusammengerollt, so daß eine ganz ähnliche Bildung entsteht wie in der älteren Bronzezeit. Besonders zentral gebildete oder zum Überspinnen einer Fläche benutzte Spiralverschlingungen, wie Fig. 56 bis 60, haben oft dasselbe System. Man fühlt sich verleitet, für die ältere Bronzezeit und diese Kunstbetätigung, die 1½ bis 2 Jahrtausende auseinander geschoben werden, Bindeglieder zu suchen.

Insofern haben die neueren Spiralformen einen anderen Charakter, als die Enden meist erbreitert sind, dabei können schon die inneren Windungen eine Breitenzunahme zeigen wie bei einem Schneckenhause, gewöhnlich ist aber das Spiralband erst am äußeren Ende bei gleichzeitiger Loslösung von den Windungen merklich verbreitert (vgl. Fig. 61).

Der Zwischenraum zwischen den Spiralen ist bei Bronzesachen oft mit Emaille gefüllt, auf Stein vertieft zurückgesetzt und bei Buchmalerei mit Farben ausgelegt. Einige Beispiele dieses eigenartigen Spiralornamentes, das oft in ein Spiel von hellen und dunklen Flächenteilen übergeht, bieten die Abbildungen 62 und 63. Sie sind entnommen dem vorzüglichen Werke „The early christian monuments of Scotland" by J. Romily Allen, Edinburgh 1903 und entstammen einem Manuskript in Stockholm und dem Buch von Durrow.

Wertvolle Zeugen dieser Kunst sind erhalten in kleinen Bronzegegenständen, in den frühchristlichen Steinkreuzen in Irland und Schottland und in den reich bemalten, ganz einzig nach geschichtlichem und künstlerischem Wert dastehenden Handschriften von Kells, Lindisfarne und anderen. Die Tafeln unseres Werkes stellen verschiedene Steinkreuze dar, die außer später zu besprechenden Zierformen das Spiralwerk zeigen, vgl. Tafel 72, 108, 120.

Die technische Herstellung der sorgfältig ausgeführten ältesten Spiralornamente und sonstigen Verzierungen auf Bronze bedarf noch der Erörterung. Es ist lange darüber gestritten, ob die vertieften Linien eingemeißelt oder eingepunzt seien, bis nach der entschiedenen Stellungnahme der Beamten des Nationalmuseums in Kopenhagen jetzt ziemlich allgemein die Ansicht zum Durchbruch gelangt ist, daß die Punze aus Bronze die Ornamente erzeugt habe. Die Frage spielte stark in den Streit hinein über die Scheidung in Bronzezeit und Eisenzeit, weil von deutschen Forschern geltend gemacht war, daß nur mit Eisenpunzen die Verzierungen der frühen Bronzezeit ausführbar gewesen seien.

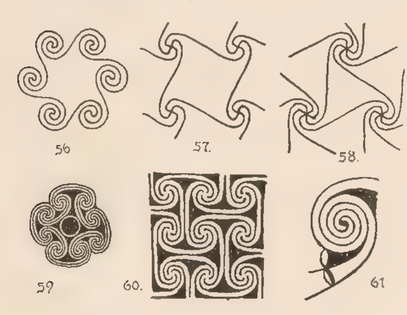
Versuche in Kopenhagen haben erwiesen, daß Bronze mit Bronzepunzen bearbeitet werden konnte, man hat selbst alte Bronzepunzen gefunden, die ausgerundete Form der Furchen, die etwas hochgeworfenen Ränder, das Durchdrücken der Furchen bis zur Unterfläche dünner Gegenstände und die Untersuchung der Gegenstände mit der Lupe wird als überzeugend für die Richtigkeit der Annahme des Punzens erachtet. Trotzdem sei hier die bestimmte Behauptung aufgestellt, daß diese Hypothese für die Werke der frühen Bronzezeit irrig ist. Weder mit dem Stichel oder Meißel noch mit der Punze sind diese Ornamente auf der Bronze gemacht, ja sie sind überhaupt nicht in die Bronze eingearbeitet. Die Linienornamente der sog. älteren Bronzezeit und auch viele Ornamente der folgenden Zeiten sind vor dem Gießen am Modell hergestellt.

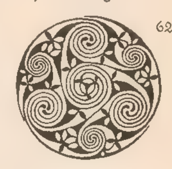
Man goß die Bronzegegenstände in der sog. verlorenen Form, indem man das herzustellende Stück in Wachs, vielleicht auch in Talg oder Harz modellierte, es mit Formlehm umhüllte und nach Ausschmelzen der Modellmasse mit Bronze ausgoß. Diese Technik war meisterhaft ausgebildet, man goß Gürtelplatten, flache Nadelbekrönungen und Gefäße in Wandstärken von 1 bis 2 mm und weniger. Daneben war das Gießen in festen Formen, z. B. Steinformen, die sogar aufgefunden sind, für massigere einfache Gegenstände — wie Kelte — früh im Brauch und schließlich pflegte man für plattenförmige, nur einseitig verzierte Sachen, auch den sog. Herdguß. Bei letzterem wurde das Modell oder ein bereits fertiges Exemplar mit der verzierten Seite nach unten in den Lehm oder Formsand gedrückt, wieder hochgehoben und nun der Abdruck voll Bronze gegossen, die oben sich in freier Oberfläche ausbreitete. Man bekam bei dem Herdguß in sehr bequemer Weise den fertigen Gegenstand mit seinem Zierwerk, es hatte diese Technik aber nur eine beschränkte Verwendung, Gefäße und feinere Schmucksachen goß man in verlorene Formen, die man nach dem Guß jedesmal zerstören mußte. Wir wollen uns einmal vergegenwärtigen, wie man einen Hohlkörper von der mehrfach aufgefundenen Gestalt, Abb. 50, aus der sog. jüngeren Bronzezeit goß. Das hier dargestellte Stück befindet sich im Provinzialmuseum in Hannover, es hat 18 cm Durchmesser bei nur etwa 2 mm Wanddicke. Man stellte sich zunächst eine Form für den Hohlraum her, die in diesem Falle aus Lehm oder Ton mit Haaren bestanden zu haben scheint, denn die Abdrücke der Haare sind noch deutlich an der inneren Bronzefläche zu erkennen. Diesen Kern überzog man mit Wachs in der beabsichtigten Wanddicke und modellierte dessen Oberfläche mit allen Ornamenten. Darauf überzog man das Wachs mit einer besonders bildnerischen Tonschicht, die sich in alle Vertiefungen des Modelles hineinlegte und dann mit dickerem Lehm hinterlegt wurde. Nach angemessenem Trocknen der Form wurde durch Erwärmen das Wachs beseitigt (wenn man es nicht etwa erst beim Gießen durch die schwerere flüssige Bronze hinaustreiben wollte) und dann durch die gelassenen Gußlöcher die Bronze eingegossen, wobei der Luft (ev. auch dem Wachs) durch sog. Windpfeifen oben der Austritt ermöglicht wurde. Nach Erkalten zerschlug man die Form und rieb die Oberfläche des Gegenstandes sauber ab unter Beseitigung der Gußzapfen und zufälligen Unebenheiten.

Die Linienornamente (Abb. 50) waren hiernach mit einem Stift in das Wachs eingefurcht und die Punktreihen mit einem etwas dickeren Stift eingedrückt. Man konnte das Ornament in einigen Stunden bequem in das Wachs einritzen, während man sonst nach dem Guß kaum in einer Woche emsigster Arbeit die Linien hätte einpunzen können.

Genau in derselben Weise sind die Spirallinien der früheren Zeit (Abb. 40a) in das Wachsmodell eingeritzt. Die zugunsten der Punze angeführte rundliche Form der Furche, die aufgeworfenen Ränder, auch das Durchdrücken dünner Wandungen, erklärt sich bei diesem Verfahren

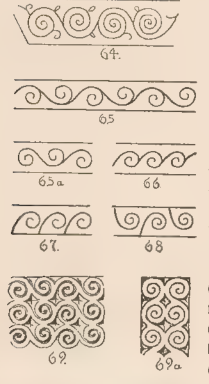
viel ungezwungener. Keines der älteren Bronzestücke, welche das Hannoversche Provinzialmuseum birgt, hat in den Spirallinien einen Punzenschlag erkennen lassen, wohl aber die Spuren der Längsbewegung eines Stiftes, die auch die zahlreichen Fundstücke des Kieler Altertumsmuseums meist klar zeigen. Versuche, Gegenstände in dieser Weise in Wachs zu modellieren, die jeder sehr bequem wiederholen kann, hatten sogleich vollen Erfolg. Lästig ist nur das reichlich hohe Auftreiben der Ränder beim Einziehen der Furchen und die geringe Festigkeit des Wachses. Es ist daher nicht ganz ausgeschlossen, daß statt Wachs ein anderer Stoff, z. B. Harz, das man ja oft vorgefunden hat, zum Modellieren verwandt ist. Beobachtungen nach dieser Richtung dürften lohnend sein. Die Punze ist dagegen nachweisbar in der jüngeren Bronzezeit; an einigen Bronzestücken des Kieler Museums (besonders einem kegelartigen Schmuckstück nach Art der Abb. 198 in der nordischen Altertumskunde von Sophus Müller) sind ihre Spuren deutlich zu erkennen. Aber auch in dieser Zeit hatte das Modellieren in Wachs größere Bedeutung als das Punzen.







Die Ranke.



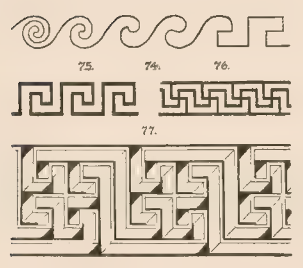
Die Pflanzenranke, die sich bei den Griechen und Römern üppig entwickelte, fand bei den Germanen zunächst wenig fruchtbaren Boden, zumal das in Blattwerk auslaufende Rankenornament blieb anfangs fremd. An der südlichen Grenze tritt es vereinzelt hervor, wagt sich auch wohl einmal etwas mehr nach dem Norden herauf, so bei den von Salin in Abb. 175 u. 177 wiedergegebenen Fibeln aus Wehden und der Gegend von Stade. Das Ornament der letzteren ist in einfacher Linie in Abb. 64 gezeichnet. Sonst nimmt die vor Karls des Großen Zeiten bei den Germanen vorkommende Ranke die einfachste Form der Abb. 65 an.

Man hatte so wenig Gefühl dafür, daß es sich um eine pflanzliche Form handelte, daß man die Ranke gelegentlich gegen die natürliche Richtung wachsen ließ, Abb. 65a, ja man setzte sie nach Art der Abb. 66 falsch zusammen, man könnte dieses Ornament in Anlehnung an die falsche Spirale sehr wohl als „falsche Ranke" bezeichnen. Sodann sehen wir auch einzelne Ranken aus der Randlinie herauswachsen (Abb. 67 u. 68). Schließlich wurde die Ranke als Füllornament von Flächen verwendet (Abb. 69, 69a, 70 u. 71), sie ähnelt dann der verknüpften Spirale der nachchristlichen Zeit so sehr, daß man sie kaum von derselben scheiden kann.

Bei Ornamenten weiß man oft nicht, ob man die Linien oder die Trennungsfurchen als das Muster ansehen soll. Diese Unsicherheit hat schon früher bestanden, sie konnte besonders dadurch Nahrung finden, daß man bei Bronzeguß Form und Gegenform hatte und daher bald das Ornament, bald den Grund hervortreten sah. So erklärt es sich, daß man bei der einfachen Ranke (Abb. 65) die Zwickel des Grundes oft für das eigentliche Ornament hielt und ähnlich wie beim Mäander (Abb. 78 bis 80) hakenartige Figuren hervortreten ließ (Abb. 72). Diese Haken wurden dann wohl als ein ganz selbständiges Ornament in Reihen oder auch einzeln angewendet (Abb. 72a). Die in derselben Weise benutzte Form 73 leitet sich ganz ähnlich aus der geteilten Ranke (Abb. 73a) her. Manche Schmuckgegenstände mit emailliertem Grunde bieten treffende Beispiele für diese Art des Zierwerkes (vgl. u. a. Salin, Abb. 310 u. 383).

Nach allem ist die von den Germanen im ersten Jahrtausend unserer Zeitrechnung angewendete Ranke vor dem Eindringen der südlichen Formen zur Zeit Karls des Großen kaum als pflanzliches Ornament anzusprechen, sie ist demgemäß auch hier im Anschluß an die Spiralen und Mäander behandelt.

Der Mäander und das Hakenwerk.

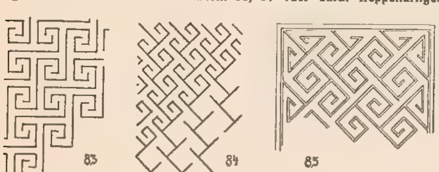


Der Mäander und die fortlaufende Pflanzenranke haben eine gewisse Ähnlichkeit, man hat daher wohl den Mäander aus der Pflanzenranke herleiten wollen. Diese Deutung muß selbst für die alte orientalisch-hellenische Kunst abgewiesen werden. Der Mäander hat weit engere Verwandtschaft zu der Spiralreihe. Abb. 74 zeigt, wie die Spirale, die Wellenlinie und der Mäander durch geringe Umbildungen auseinander entstehen können. Die Pflanzenranke wird gekennzeichnet durch seitliche Abzweigungen, der Mäander bildet ein fortlaufendes Band oder bei reicheren Formen die Durchschlingung mehrerer Bänder (Abb. 75 u. 76). Wenn auch in der germanischen Kunst das Auftreten von Spiralreihe und Mäander zeitlich weit auseinander liegt, so gehören sie dem Wesen nach doch zusammen, wie die Spirale sollte man auch den Mäander auf Bandverzierungen zurückführen; auch er ist wohl aus der Verzierung der Gegenstände der Kleinkunst, insbesondere der Kleidung herzuleiten. Man kann den Mäander mit einer fortlaufenden Litze oder einem Bande legen. Das letztere, das sich nicht willig krümmt, läßt sich durch Umkniffen besonders leicht in die eckigen Mäanderformen bringen.

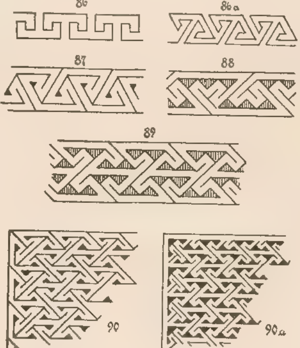
Der Mäander hat ein langes Leben in der alten Kunst gehabt, er zieht sich durch die griechische, römische, altchristliche und sog. romanische Kunst bis ins 13. Jahrhundert hinein. Die germanische Kunst zeigt Anklänge an ihn schon in den jüngeren Abschnitten der

sog. Bronzezeit, wo er aber noch die Form rundlicher Bandzüge aufweist. Klarer in eckigen Zügen tritt er in der sog. römischen Zeit hervor (Abb. 37, 3 und 51) und zeigt sich dann versprengt in der Völkerwanderungszeit an Schmuckstücken und kleineren Gegenständen. Besondere Bedeutung hat der Mäander als Motiv der Flächenverzierung gewonnen; in der späten römischen Zeit sind Mosaiks auf Fußböden und Wänden besonders gern mit plastisch gezeichneten Mäandern geziert, bei denen das geknickte Band klar zum Ausdruck kommt. Mit Karl dem Großen dringen diese fortgesetzt in der altchristlichen Zeit gepflegten Bandverzierungen weiter nach dem Norden vor und werden dann in Friesen der Wandmalerei zu einer reichen Blüte entwickelt (Abb. 77), die einzelnen Bandteile bekommen lebhafte Farben, wie sie unter anderen Reste der frühen Bemalung der Kirche in Oberzell auf Reichenau und des Domes sowie der um 1000 gebaueten Michaeliskirche in Hildesheim aufweisen. Die Werke von Bormann und Gelis-Didot über mittelalterliche Malerei bieten Beispiele.

Wenn der Grund eines Mäanders mehr in Erscheinung tritt als das Ornament selbst (Abb. 78, 79 u. 80), dann kann ein hakenartiges Zierwerk entstehen, dessen Herkunft man nicht mehr ohne weiteres errät. Wir werden gleich sehen, daß auch andere Formen auf ähnliche Bildungen führen. Diese hakenartig ineinander greifenden Formen sind auch auf reiche und häufig mehr willkürlich ausgebildete Mäander angewendet, sie dehnen sich dann zur Flächenverzierung aus. Durch Übereinanderlegen mehrerer Mäander der Form 78, 79 oder durch treppenartigen Verlauf derselben, schließlich durch Verknüpfen von Mäanderbändern in der Längsrichtung und Höhenrichtung ergeben sich wechselreiche Figuren. Es kann auch ein zentral gebildetes Zierglied, z. B. das Hakenkreuz (Abb. 81 u. 81a), den Ausgang für reichere Formen bilden (Abb. 82). Ein klar entwickeltes Flächenornament stellt Abb. 83 dar. Besonders gern hat man diese Ornamente schräg gestellt, wie es Abb. 84 u. 85 zeigen. Als passende Benennung für diese Art von Zierwerk möchten wir das Wort **Hakenwerk** vorschlagen, in England hat man es wegen der Ähnlichkeit mit einem reich ausgefeilten Schlüsselbart wohl **Schlüsselmuster** „key-patern" genannt.



Wenn man den einfachen Mäander (Abb. 86) in spitze Winkel legt (Abb. 86a), dann bildet derselbe das in Abb. 87 dargestellte Hakenband, von dem Abb. 88 eine Abwandlung ist. Bei Verknüpfung zweier solcher Bänder entsteht Abb. 89, die sich schließlich zu dem Flächenmuster (Abb. 90 u. 90a) entwickelt hat. Auch einfach hakenförmig ineinandergreifende Formen nach Art der Abb. 91 treten auf, sie können sich an das Flechtwerk (s. unten) anlehnen.



Das Hakenwerk findet sich auf Fibeln und anderen Schmuckgegenständen mit eingestiftem, eingekerbtem oder emailliertem Grund, es tritt im Buchschmuck auf und ist schließlich auf Stein gemeißelt, wofür die Kreuze in Irland, Schottland und England eine Fülle von Beispielen bieten. Näheres findet man in dem Werke: „Early christian monuments of Scotland von Romilly Allen".

Die Hakenmuster forderten eine scharfe Verstandesarbeit des Entwerfenden, was man bei Versuchen, ähnliche Muster zu erfinden, erkennen wird. Oft wird es selbst schwer, den gesetzmäßigen Verlauf der labyrinthartigen Gänge zu verfolgen, in denen die Bänder das ganze Muster zusammenhängend überziehen. Leichter erkennt man das Gesetz der Wiederholung, wenn man nicht die Bänder, sondern den Zwischenraum verfolgt. Derselbe zeigt bei Abb. 83 Sförmige Haken, die wechselnd stehend und liegend ineinander greifen. Im Muster 84, das man ebensowohl stehend wie schräg verwenden kann, sind Cförmige Haken mit Hilfe eines in der Mitte angreifenden Stabes schräg untereinander gehängt. Das Hakenwerk der Abb. 85 ist demjenigen von 84 verwandt, jedoch durch den Rand der Fläche beeinflußt. Gerade der Anschluß an den Rand hat dazu geführt, die Muster zu ändern und Bildungen zu schaffen, wie sie Abb. 88–90 zeigen. Man wollte die lang ausgezogene Spitze des schräg umgebogenen Bandes vermeiden, schnitt daher ein Stück der Spitze ab und legte die dadurch entstehende Dreiecksfläche dem Grunde mit zu. So entstehen die kleinen Dreiecke in Abb. 88. Setzte man dieses Muster nebeneinander, dann rücken die Dreiecke auch in die Mitte der Fläche (Abb. 89). Die beiden Flächenmuster 90 und 90a unterscheiden sich nur dadurch von einander, daß die Dreiecke bei der letzteren Figur ausgiebiger verwendet sind durch Abstutzen aller spitzen Ecken der Bänder, so daß nur rechteckige Umbiegungen entstehen. Die Muster 83 bis 90a sind nicht vereinzelten Werken entnommen, sondern häufiger, z. T. sogar recht oft, verwendet, so daß man Dutzende von Beispielen für sie aufzählen kann. Es gehören diese Musterungen mit zu den in der frühen angelsächsisch-irischen Kunst gern gepflegten Kunstbildungen.

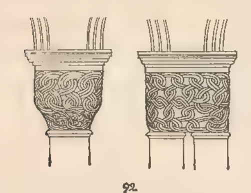


Das Flechtwerk.

Unter den Ornamentbildungen bei den germanischen Völkern nimmt das geflochtene Werk, das an Schöpfungen der Baukunst und Kleinkunst in Stein, Holz und Metall auftritt, das auch selbst als Buchschmuck gern verwendet ist, eine hervorragende Stelle ein.

Man hat sich neuerdings mehrfach mit diesem Zierwerk beschäftigt; **Stückelberg** in seiner lombardischen Plastik, Zürich 1896, sieht in ihm ein für den Stein erfundenes, echt national lombardisches Ornament. **Zimmermann** in seiner oberitalischen Plastik, Leipzig 1897, leitet es vom wirklichen Geflecht aus Weidenruten ab, das in die aufgelegte Metallarbeit, dann zum Holz und weiter zum Stein vordrang. Er sieht in der dreisträhnigen Teilung der verflochtenen Bänder ein besonderes Merkmal des lombardischen Stiles, der gegen Ende des 7. Jahrhunderts das Flechtwerk entwickelt und der im Süden trotz der Renaissancebestrebungen Karls des Großen weitergeht. Dieser Stil dringt nach Zimmermann im 8. und 9. Jahrhundert nach Dalmatien und dem Balkan hinüber, kommt im 9. und 10. Jahrhundert nach der Schweiz, überschreitet erst im

11. und 12. Jahrhundert die Alpen und dringt dann bis zur Kaiserpfalz in Gelnhausen vor. Im Gegensatz zu beiden leugnet **Cattaneo**, L'Architettura Italiana, jeden Einfluß der für ihn völlig barbarischen Germanen auf die Kunst, er sieht in der Ornamentik der lombardischen und folgenden Zeit einen aus der materiellen Not der italischen Völker erklärlichen Tiefstand künstlerischen Schaffens. So wertvoll Cattaneos Datierungen der älteren lombardischen Werke, die er auf die Jahre 712, 737, 753, 806 u. s. f. setzt, sind, so wenig kann man seiner Auffassung über den Einfluß der Germanen auf die Kunst folgen. Er hat nicht über die Alpen oder gar die Nordsee hinübergeschaut. Auch Zimmermann und Stückelberg blicken leider zu wenig nach dem Norden, sie bezeichnen als echt lombardisch, was wir ganz ähnlich, aber noch weit vielgestaltiger, bei den nördlichen Germanen und ganz besonders auf den britischen Inseln finden und in den Ausläufern in Frankreich und Spanien (Abb. 92) verfolgen können. Ja wir müssen noch viel weiter wandern, in den fernen Orient.



92

Die Textbilder 93 bis 100, die nach photographischen Aufnahmen gezeichnet sind, welche Prof. Bruno Schulz in Hannover zur Verfügung gestellt hat, erweisen, daß wir es mit einer Kunstrichtung zu tun haben, die ihre Zweige von Island bis Armenien ausbreitete. Abb. 93 zeigt einen Giebel der Kirche zu Pitoreti, Abb. 94 die zugehörige Einzelzeichnung des unteren Teiles der beiden Fenster. Abb. 95 u. 96 stellen einen Giebel und dessen schräg gesehene Einzelheit von einer grusinischen Kirche dar, Abb. 97 ist ein Fenster der Kirche zu Ischhan-Wank und Abb. 98 der untere Teil eines solchen zu Biety. Abb. 99 ist dem Gewände vom Nachbarfenster des vorigen entnommen und Abb. 100 zeigt einen verzierten Stein oberhalb des Fensters Abb. 98. Die Zeitstellung dieser Werke ist uns nicht bekannt, wir möchten die hier gezeichneten Ornamente in die Zeit vom 10. bis zum 12. ev. beginnenden 13. Jahrhunderts verweisen, sie würden dann in die Zeit fallen, in der sich die grusinischen Fürsten glän-

94

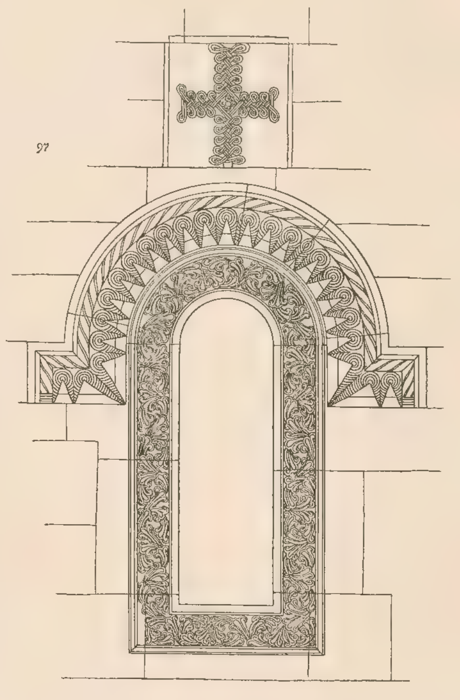
93

96

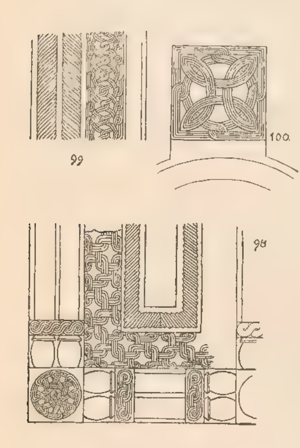
95

zend gegen das Eindringen des Islam behaupteten und auch die armenischen Christen unter teilweise byzantinischer Oberhoheit eine verhältnismäßig ruhige Zeit verlebten.

Die ganze Formenbehandlung steht in einem so engen Zusammenhange mit der gleichzeitigen nordischen des 7. bis 12. Jahrhunderts und ist so nahe mit den in unserem Werke dargestellten Ornamenten des 11. und 12. Jahrhunderts aus dem Norden und aus Norditalien verwandt, daß wir von einer großen Kunstbetätigung der christlichen Völker sprechen müssen, die zwar örtlich verschieden gefärbt war, sonst aber denselben großen Zug erkennen läßt.



Die asiatischen Werke zeigen in den Gliederungen, in dem geometrischen, pflanzlichen und figürlichen Ornament eine so frische Auffassung und ein so einheitliches Verweben der verschiedenen Motive' daß man bei ihrer Betrachtung durchaus nicht den Eindruck einer lahmen Afterkunst hat, andererseits geht aber auch durch die Werke des Nordens ein so frischer Zug und eine so klare folgerichtige Fortentwicklung der Formen, daß auch hier von einem verwässerten Import nicht wohl die Rede sein kann. Daß der Norden bei Einführung des Christentumes und des monumentalen Steinbaues vieles empfangen hat, ist klar, das läßt sich besonders an den kleinen irischen Kirchen des 6. bis 11. Jahrhunderts erkennen, die unter anderen ähnliche unverglaste Schlitzfenster haben, wie sie der Orient zeigt. Ob aber der Norden alles aus dem Orient geholt hat, wie besonders Stryganowski behauptet oder ob umgekehrt der Norden die große schöpferische Urkraft, die ihm Seesselberg, Pastor und andere zusprechen, auch in christlicher Zeit so ausgedehnt gehabt hat, daß er auf dem von Zimmermann angegebenen Wege den Osten mit seinen Ornamentmotiven, besonders dem Flechtwerk und der alten nordischen Tierornamentik befruchten konnte, muß erst noch geklärt werden. In dem bereits erwähnten Werke „The early Christian monuments of Scotland by J. Romilly Allen, Edinburgh 1903" wird die Ansicht vertreten, daß vor Einführung des Christentumes in England ganz besonders das Spiralornament und die Kunst des Emaillierens in hoher Blüte gestanden hätten, daß dann vom 4., 5. Jahrhundert ab in Bücherabschriften als neue Ornamentmotive das Flechtwerk und Hakenwerk (fretwork) von Osten her zugewandert und bereits im 7. Jahrhundert zu einer hohen Entfaltung gelangt seien.



Es ist möglich, daß diese Ansicht zutrifft, daß also das Flechtwerk in der asiatischen und koptischen Kirche zuerst als Zierform benutzt und dann im Norden fortgebildet ist. Der ganze Charakter des Flechtwerkes, das in einfachen Formen ja auch in der hellenischen Kunst anzutreffen ist, weist wohl auf den Orient hin, wo das Gewebe, der Teppich in der Kunst stets einen hohen Rang einnahm. Auch hat sich das Flechtwerk im Orient erhalten, der Islam hat es aufgenommen und beibehalten, im 13. und 14. Jahrhundert war es in Persien und Armenien zu ganz besonders großartiger Entfaltung in der ganz mit glasierten Fliesen überzogenen Außenarchitektur gelangt, und bis auf den heutigen Tag wird es von Zentralasien bis Marokko gepflegt und zur Verzierung von hundert Gebrauchsgegenständen, besonders von Bronzegerät aller Art, benutzt.

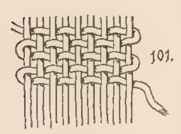
Es ist aber dieses Flechtwerk des Ostens und Südens schon von der frühchristlichen Zeit ab anders geartet als das nordische. Die reizvolle Abwechslung durch Unterbrechungen in den Bändern ist im Osten nicht so schön entwickelt, auch gehört das vorwiegend in Skandinavien gepflegte Flechtwerk aus Tiergestalten dem Norden völlig selbständig.

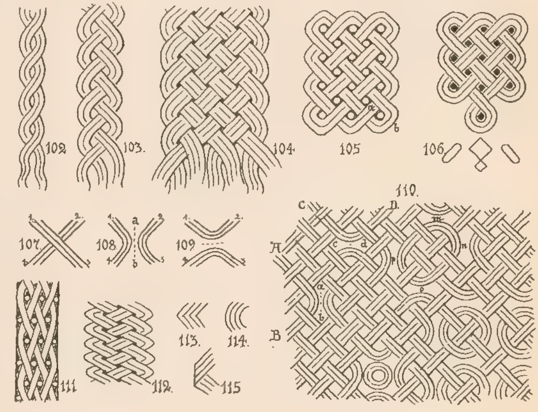
Wir werden hiernach wohl recht gehen, wenn wir die Möglichkeit einer ersten Anregung zum Flechtwerk von außerhalb zugestehen und noch später mit einer gewissen Wechselwirkung rechnen, aber doch für den Norden eine selbständige und folgerichtige Ausgestaltung auch dieses Ornamentes in Anspruch nehmen.

Haben wir schon bei dem Spiral- und Mäanderornament eine Abkunft von Geflecht und Bandverzierungen gemutmaßt, so trägt das Flechtwerkornament seine Entstehungsgeschichte so klar zur Schau, daß über diesen Punkt kaum gestritten zu werden braucht.

Das Verknüpfen von Fäden, Schnüren, Bändern, Riemen, Weidenruten, Halmen, Gräsern, Baststreifen und dergl. kann geschehen nach Art des Gewebes oder des Geflechtes. Das einfachste Gewebe besteht aus lang laufenden Kettenfäden, dem Aufzug, und einem quer hindurchgeschlungenen Einschlagfaden oder Schuß. Letzterer kann mit den Fingern hindurchgeschoben werden', wie man es bei den orientalischen Völkern noch heutigen Tages sehen kann, oder auf einem vervollkommneten Webstuhl mit dem Weberschiffchen durch die wechselnd auf und nieder gehenden Kettenfäden geworfen werden. Wenn die Kettenfäden abwechselnd oben und unten liegen, dann entsteht das schlichte Gewebe (Abb. 101), wenn dagegen in Kette oder Schuß mehrere Fäden überschlagen werden, das geköperte oder reicher gemusterte Gewebe. Aus dieser Webetechnik lassen sich naturgemäß in großer Zahl Flächenmusterungen herleiten, sie können überleiten zu den aus dem Mäander entwickelten Hakenornamenten (s. oben).

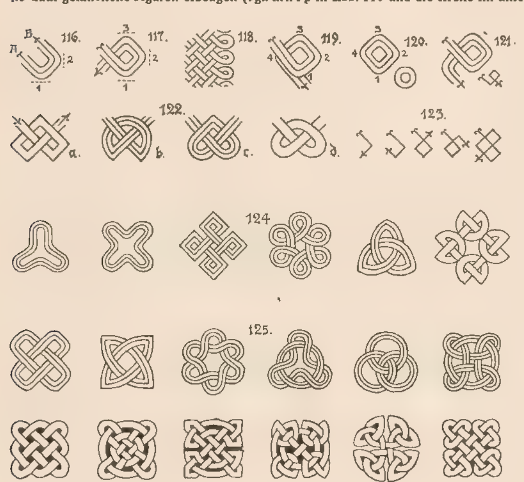
Häufiger als das Gewebe ist das Geflecht in der germanischen Kunst verwendet, bei dem einfachsten Falles eine Anzahl Schnüre oder Bänder in schräger Richtung sich durchschlingen und jeweils am Rande mit einem Winkel oder einer Krümmung in einer anderen schrägen Richtung zurückgeleitet werden. Je nach der Zahl der Stränge oder Strähnen unterscheidet man zweisträhnige, dreisträhnige Flechten u. s. w. (vgl. Abb. 102 bis 104). Bei geringer Zahl von Strängen entsteht ein Bandornament, bei großer Zahl ein Flächenmuster. Wenn eine Spirale oder konzentrische Kreise von radial gerichteten Stäben durchschlungen werden oder wenn gekrümmte Stränge von der Mitte nach außen laufen, dann entstehen konzentrisch gebildete Flechtwerke, wie sie unter anderen der Boden von Körben aufweist, es kann aber auch jedes Band- oder Flächenmuster durch Zusammenleiten der Schnüre zu einer geschlossenen Figur werden (Abb. 105 u. 106). Je nach der Art des Zusammenleitens besteht eine solche Figur aus einem einzigen Linienzuge, wie Abb. 105, oder aus mehreren Schlingen, so deren drei bei Abb. 106. Abb. 106 ist aus Abb. 105 dadurch entstanden, daß man jederseits die Schnurstrecken a und b fortgenommen und dadurch die Schnüre anders verknüpft oder umgeleitet hat.





Das Umleiten der Flechtbänder bildet nun ein Thema, das die alte nordische Kunst, besonders auf den britischen Inseln, in erstaunlich mannigfaltiger Weise variiert hat. Wir müssen uns damit näher beschäftigen, um zu erkennen, daß die unzähligen Abwandlungen der Bandverschlingungen gewissen einfachen Gesetzen folgen.

Statt zwei Bänder über sich kreuzen zu lassen (Abb. 107), kann man sie von dem Kreuzpunkte ablenken oder umleiten, das Bandende 1 kann man in die Richtung 4 und dementsprechend das Ende 2 in die Richtung 3 lenken (Abb. 108). Es entsteht dadurch in dem Geflecht eine senkrechte Unterbrechung oder ein **senkrechter Bruch** in der Richtung a b. Abb. 109 zeigt durch anderes Umleiten der Bänder einen **wagerechten Bruch**. In der Abb. 110 ist ein senkrechter Bruch a b und ein wagerechter Bruch c d zu sehen. Diese Brüche bewirken merkliche Richtungsänderungen im Geflecht. Während in Abb. 104 jeder Strang ganz regelmäßig von links nach rechts und dann von rechts nach links fortschreitend die ganze Bandbreite schräg überquert, läuft jetzt das Band A an der Bruchstelle wieder schräg nach links zurück in der Richtung B. Ebenso geht das von oben kommende Band C wieder nach oben zurück nach D. Wenn solche Brüche dichter zusammentreten, dann können sie auch geschlossene Figuren erzeugen (vgl. m n o p in Abb. 110 und die Kreise im unteren Teile dieser Figur). Am Rande des Flechtwerkes und an jedem Bruch bildet sich eine Ecke oder eine **Biegung**, die je nach der Schrägenrichtung der Flechtschnüre stumpfwinklig (Abb. 111) oder spitz (Abb. 112) sein kann, gewöhnlich aber rechteckig ist (Abb. 104). Die Biegung kann eine scharfe Ecke haben (Abb. 113), mehr oder minder stark gerundet (Abb. 114), schließlich auch umgeknifft sein (Abb. 115).



Zwei Biegungen dicht nebeneinander bilden eine Umkehr des Bandes um 180°, wir wollen sie **Kehre** nennen, in Abb. 116 zeigt sich eine solche in dem Strange A B, welcher durch zwei Brüche zu einer Doppelbiegung oder Umkehr veranlaßt wird. Die Kehre tritt besonders viel an der Ecke eines geschlossenen Geflechtes auf, Abb. 105, 106.

Drei hintereinander folgende Biegungen bewirken eine Drehung um 270°, die wir **Schleife** benennen wollen (Abb. 117), sie kann wieder scharfkantig und rund sein, inmitten eines Geflechtes oder an den Kanten auftreten (Abb. 118).

Vier Biegungen bilden eine volle Umdrehung um 360°, sie erscheinen als **Schlinge** (Abb. 119). Da an jeder Biegung ein Bruch sich befindet, muß ein solcher, streng genommen, auch an der vierten Biegung liegen, d. h., das von oben links kommende Band muß nach unten links zurück gelenkt werden, wie bei A B in Abb. 110; dann entsteht aber ein geschlossenes **Viereck** mit mehr oder minder gerundeten Ecken oder ein Kreis (Abb. 120). Wenn die Schlinge richtig zustande kommen soll, dann dürfen die vier Biegungen nicht dicht hintereinander folgen, sondern müssen an einer Stelle mehr auseinander geschoben werden (Abb. 121).

Fünf Biegungen erzeugen einen **Knoten** (Abb. 122); damit derselbe richtig zustande kommt, müssen die Biegungen gleichfalls angemessen geschoben werden. Je nachdem die einzelnen Biegungen scharf oder gerundet sind, bekommt der Knoten ein verschiedenes Aussehen, vgl. die Abbildungen. Bei dem Knoten werden naturgemäß die Bänder so verflochten, daß sie abwechselnd oben und unten liegen.

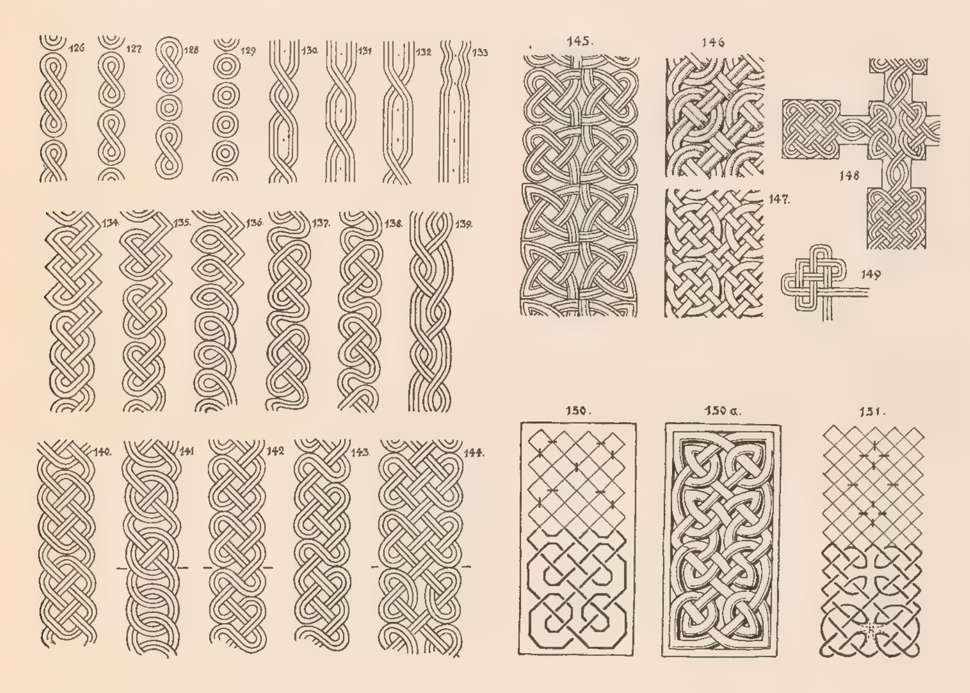
Damit haben wir die Hauptelemente des Flechtwerkes gewonnen, die sich noch mit einander vereinigen und dadurch zu weiteren Knotenbildungen umgestalten lassen. Wir haben in den Figuren die Biegungen immer in derselben Drehrichtung gehalten, und zwar in Linksdrehung, sie können natürlich auch rechtsdrehend (gleich dem Zeiger einer Uhr) angenommen werden, Abb. 123 stellt Biegung, Kehre, Schleife, Schlinge und Knoten noch einmal in Rechtsdrehung zusammen.

Daß die Schlinge auf eine geschlossene Figur führt, ist schon erwähnt. Man kann durch verschiedene Vereinigungen von Biegungen in Form von Kehren, Schleifen u. s. f. die wechselvollsten **geschlossenen Figuren** herstellen, von denen Abb. 124 einige Beispiele bringt. Aus der

Durchbringung mehrerer solcher Linienzüge entspringt eine schier unerschöpfliche Quelle für immer neue Erfindungen, einige besonders naheliegende Verschlingungen sind in Abb. 125 gezeichnet. Bis auf das drittletzte und zweitletzte Beispiel, welche aus einem einzigen Bande bestehen, sind alle aus mehreren, und zwar zwei bis sechs, Linienzügen zusammengesetzt. Man findet diese und andere, viel reichere, auf den alten Kunstwerken verwandt, wo sie sich ganz nach Bedarf runden, viereckigen, dreieckigen Flächen oder Bogenzwickeln einfügen. Stets sind die Bänder wechselnd übereinandergelegt, so daß immer das Durchflechten hervortritt.

Besonderes Interesse beanspruchen die aus 2, 3, 4 und mehr Strängen zusammengeflochtenen bandartigen Flechtwerke (Abb. 102, 103, 104, 111, 112). Durch den Neigungswinkel, durch die Breite des Stranges im Vergleich zum Zwischenraume, durch die Behandlung der Oberfläche der runden, flachen oder mehrsträhnigen Schnüre können sie Abwechslung bieten; Leben wird aber in dieses Zierwerk erst gebracht durch Einschaltung der Brüche. Wir müssen dieses etwas näher verfolgen.

Werden bei der einfachen Flechte von nur 2 Strängen, Abb. 102, wagerechte Brüche oder, hier richtiger gesagt, Querbrüche an Kreuzpunkten angeordnet, so erleidet dadurch diese Flechte jedesmal eine Unterbrechung. Wird der Bruch bei jedem Kreuzpunkte wiederholt, so löst sich die Flechte in lauter einzelne Kreise oder Vierecke mit gerundeten Ecken auf, Abb. 129. Wird jeder zweite Kreuzpunkt gebrochen, dann zerfällt die Flechte in Figuren von der Form einer 8 (Abb. 127). Bei Durchbrechung an jedem dritten Kreuzpunkt entstehen Flechten mit je 3 Ösen u. s. f. (Abb. 126). Tritt der Querbruch wechselnd an jedem nächsten und übernächsten Kreuzpunkt auf, dann wechselt Kreis und 8, Abb. 128. Diese 4 Abwandlungen 126—129 kann man erzielen, wenn man nach spätestens 3 Kreuzpunkten das Muster wiederkehren läßt; dehnt



man das Spiel auf größere Strecken aus, dann gibt es demgemäß noch mehr Wandlungen. Eine andere Art von Mustern bildet sich bei Längsbrüchen, Abb. 130 bis 133 sind die Gegenfiguren zu 126 bis 129, wenn statt der Querbrüche Längsbrüche entstehen. Bei lauter Längsbrüchen löst sich die Flechte in zwei getrennte Linien auf, die wellig oder gradlinig geführt sein können (Abb. 133).

Eine Dreistrangflechte (Abb. 103) liefert natürlich mehr Abwandlungen, da sie zwei Reihen Kreuzpunkte aufweist, die in verschiedenen Zusammenstellungen gebrochen werden können; beschränkt man sich auf eine Wiederholung nach höchstens drei Kreuzpunkten, dann ergeben sich schon 15 Muster mit Querbrüchen und ebensoviel mit Längsbrüchen, dazu kommt eine große Zahl mit wechselnden Quer- und Längsbrüchen. Abb. 134 zeigt einen Querbruch bei jedem dritten, Abb. 135 bei jedem zweiten und Abb. 136 bei jedem einzelnen linksliegenden Kreuzpunkte. (Im oberen Teil dieser Abbildungen sind die Biegungen der Bänder spitz, im unteren Teile rund gezeichnet.) Abb. 137 und 138 haben wechselnd links und rechts liegende Querbrüche und Abb. 139 bietet eines der 15 Beispiele mit Längsbrüchen, die hier wechselnd links und rechts je bei dem dritten Kreuzpunkte liegen.

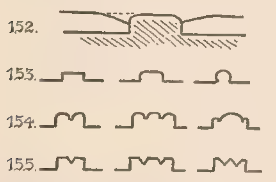
Bei der Vierstrangflechte beträgt die Zahl der möglichen Muster bei Wiederholungen innerhalb dreier Kreuzpunkte bereits mehrere Hundert für Querbrüche, Längsbrüche und den Wechsel beider. Abb. 140 bis 143 bieten einige Beispiele. Bei Abb. 140 ist jeder dritte Kreuzpunkt der Mittelreihe, bei Abb. 141 oben jeder zweite, bei Abb. 141 unten jeder einzelne Kreuzpunkt der Mittelreihe wagerecht gebrochen. Bei Abb. 142 oben hat jeder zweite Kreuzpunkt links, bei Abb. 142 unten sowohl links wie rechts jeder zweite Kreuzpunkt einen Querbruch. In Abb. 143 ist links und rechts jeder dritte Punkt gebrochen.

Bei fünf und mehr Strängen geht die Zahl der Flechtmuster in die Tausende, es ist in Abb. 144 ein häufig vorkommendes Beispiel einer Flechte mit 6 Strängen gezeichnet, die einen Querbruch an jedem zweiten Kreuzpunkt der Seitenreihen zeigt, im unteren Teile der gleichen Abbildung ist zu diesen noch ein Längsbruch an jedem zweiten Kreuzpunkt der Mittelreihe zugefügt.

Bei dem achtsträngigen Flechtwerk in Abb. 145 ist seitlich jeder zweite Kreuzpunkt wagerecht gebrochen, außerdem sind in der Mitte je zwei Längs- und Querbrüche kreuzförmig eingeschaltet, wie es die Abb. 151 oben ähnlich zeigt. Bei derartigen Kreuzbrüchen können die Bänder lang durchgezogen werden wie in Abb. 145 oder kurz umgebrochen wie im unteren Teile der Abb. 151; durch punktierte Linien ist im unteren Felde dieser Figur gezeigt, wie die Bänder laufen würden, wenn sie nach Art der Abb. 145 durchgezogen wären.

Abb. 150 gibt oben für ein achtsträngiges geschlossenes Flechtwerk die Brüche an, welche das im unteren Teile gezeichnete Flechtwerk erzeugen. Abb. 150a zeigt dasselbe plastisch unter geschickter Füllung des Grundes ausgeführt. Abb. 146 und 147 sind sehr oft auftretende, durch Quer- und Längsbrüche erzeugte Muster mit Kreisen, Abb. 148 stellt das zusammengezogene Flechtwerk von einem Steinkreuz und Abb. 149 die Eckausbildung eines Flechtbandes dar.

Hier hatte also der Künstler ein Feld seiner Betätigung gefunden, dessen Grenzen sich kaum absehen lassen. Mit großer Freude haben die alten Baumeister und Goldschmiede, die Weber und Buchmaler im 7. bis 12. Jahrhundert in diesen Mustern geschwelgt, ganz besonders so lange die Laubwerkranke mit ihrer Anlehnung an die Natur die Fantasie noch nicht fesselte. Es legte sich das Geflecht auch um runde Flächen, z. B. Kapitäle (vgl. Abb. 92). Es hält hier und da sein Gebiet noch neben der Pflanzenranke lange aufrecht, durchwebt sich mit dem Laubwerk oder zwingt die Ranke in die Form des Geflechtes. Eine besonders schöne Ausbildung hat diese Ornamentik durch Vereinigung mit dem Tierkörper bekommen, der besonders im skandinavischen Norden dem Geflecht sich anbequemen mußte (s. unten).



Die technische Ausführung des Flechtwerkes ist verschieden nach Material und Zweck des Ornamentes. Buchhandschriften zeigen gezeichnete oder gemalte Flechtwerke, bei denen der Grund gewöhnlich dunkel hervorgehoben wird. Bei Schmuckgegenständen aus Metall ist das Flechtwerk mit emailliertem Grunde versehen oder auch wohl selbst aus Emaille gebildet unter Belassung des Grundes in Metall, häufig ist es als Filigranwerk gelegt oder plastisch ausgearbeitet. Das plastische Flechtwerk findet naturgemäß seine eigentliche Stelle auf Holz und Stein. Durch den mehr oder minder stark vertieften Grund trat das Ornament schön hervor. Um das Verflechten deutlich auszusprechen, arbeitete man neben der Überkreuzungsstelle gern das untergeschobene Band etwas tiefer, während man sonst alle Bänder in gleicher Höhe ließ. Abb. 152 wird dieses deutlich machen.

Man konnte beim plastischen Flechtwerk ein flaches Band, eine rundliche Schnur (Abb. 153) oder ein geteiltes Band verwenden, ganz besonders gern hat man letzteres gemacht, indem man Rundstäbe nebeneinander legte oder durch scharfe Längsfurchen das Band teilte, Abb. 154 und 155. Je nach der gegenseitigen Verteilung von Bandbreite und Zwischenraum ist die Wirkung des Flechtwerkes sehr verschieden. Unsere Tafeln bringen eine Anzahl von Beispielen vom Flechtwerkornament, auf die wir hiermit schließlich verweisen haben wollen (vgl. „Flechtornament" in der Inhaltsangabe zu den Tafeln).

Das Tierornament und figürliche Ornament.

Bildliche Darstellungen von Tieren und menschlichen Figuren sind in den älteren Abschnitten der vorgeschichtlichen Zeit nur spärlich nachweisbar, auch im Ornament spielen die lebenden Wesen zunächst nur eine untergeordnete Rolle. Die in der jüngeren Bronzezeit an Geräten und Gefäßen auftretenden plastischen und aufgezeichneten Pferdeköpfe, Entenköpfe, Schlangen u. dgl. werden wohl mit Recht auf südliche Anregung zurückgeführt. Immerhin wird man annehmen müssen, daß man bei der sonst beachtenswerten Kunstfertigkeit nicht ganz auf das Zeichnen von Figuren verzichtet hat, bei den engen Kreisen unserer Fundstücke dürfen wir nicht ohne Weiteres als nicht vorhanden ansehen, was wir nicht gefunden haben. Es ist zu auffallend, daß von der Völkerwanderungszeit ab sich eine so große Liebe für das Tierornament entwickelt, um nicht auf den Rückschluß zu führen, daß man auch früher Tierzeichnungen häufiger ausgeführt habe, als es die spärlichen Reste erkennen lassen.

Der Silberkessel von Gundestrup, die Darstellungen auf den leider nicht mehr vorhandenen Goldhörnern aus der Gegend von Tondern und andere Fundstücke erweisen, daß man sich in der Völkerwanderungszeit an bildliche Wiedergaben und symbolische Verwertung von Menschen- und Tiergestalten ohne Zagen heranwagte. Zu einer großen Verbreitung und Verallgemeinerung gelangt das Tierornament in der nachrömischen Zeit, es dringt in alle Zweige der Kunstbetätigung ein und wird mit einer so großen Liebe gepflegt, daß es als spezifisch nordische Kunstübung angesehen werden muß. Gewiß werden Anregungen vom Süden und Osten gekommen sein, sicherlich sind auch schön gezeichnete eingeführte Gegenstände in unvollkommener Weise nachgeahmt, wie es die als Schmuck getragenen Goldmünzen zeigen, das alles hinderte aber nicht, daß eine selbständige Auffassung und Entwicklung des dem Tierreich entnommenen Zierwerkes Platz griff. Der unmittelbare römische Einfluß hatte mit der Völkerwanderungszeit fast ganz aufgehört, man war wieder selbständig in der Kunstbetätigung geworden, und diese Selbständigkeit zeigt sich auf keinem Gebiet so auffallend wie dem der Tierornamentik. Wie man die Pflanzenranke zu einem geometrischen Flächenornament gestaltete, wie man aus dem Mäander das die Flächen überziehende Hakenwerk (s. oben) schuf, so machte man sich auch den Tierkörper dienstbar. Man gab dem frei ausgearbeiteten Tier oder Tierkopf eine Form, die sich dem Gegenstande anbequemte und das auf einer Fläche dargestellte Tier wurde zum Füllwerk, das sich genau dem gegebenen Umriß einpaßte. Es verfing dabei nichts, wenn der Leib gedreht und ein Hinterbein über den Rücken geschlagen werden mußte. Auch mußte sich der Leib gefallen lassen, daß er dünn ausgezogen wurde, um einem Bein das Massengleichgewicht zu halten. Beim Filigran wurden Leib, Beine, Hals und die lang hinausgezogenen Kiefer schon der Technik wegen gleich dünn; war es der Massenverteilung wegen nötig, dann wurde der Oberkiefer lang ausgereckt, gekrümmt oder auch selbst in eine Schleife gebogen. Noch toller wurde das Spiel, wenn sich zwei oder mehr Tiere auf einer Fläche vertragen mußten, sie verschlingen sich dann oft so kühn, daß erst nach langer Betrachtung das Entwirren des Knäules möglich ist. Dem Tierkörper ist bei dieser Ornamentik Gewalt angetan, das Zierwerk selbst ist aber in meisterhafter Weise entworfen. Das Gleichgewicht in der Massenverteilung und das Auswägen von Form und Grund ist mustergültig. Im 6. bis zum 8. Jahrhundert nach Christus hat dieses verschlungene Tierornament besonders geherrscht, man kann es vornehmlich an den Schmuckgegenständen verfolgen.

Salin hat in der altgermanischen Tierornamentik (Stockholm 1904) drei Stile unterschieden, die das 5. bis 6., das 7. und das 8. Jahrhundert ausfüllen. Im ersten Stil beginnt zum Schluß das Verschlingen der Tierglieder, im zweiten Stil werden die Leiber bandartig, so daß die Ornamente mit dem Flechtwerk Ähnlichkeit bekommen, im dritten Stil tritt der bandartige Charakter wieder mehr zurück, das Verflechten der Leiber bleibt aber. Am Schluß dieser Perioden verflüchtigt sich im germanischen Süden allmählich dieses Tierornament, das mit dem Bandornament verwachsen war, es treten schließlich nur noch Spuren von Köpfen an Bandgeschlingen auf. In Irland hat in der Malerei der berühmten Handschriften das Tierornament wohl seine reizvollste Ausbildung erfahren.

Am längsten halten sich die verschlungenen Tierleiber im skandinavischen Norden, sie gehen dort in die Wikingerzeit und dann auch in die christliche Zeit hinein. Unsere Portale von norwegischen Kirchen, Blatt 1, 13, 57, 65, 98 geben treffliche Beispiele dieses Tierwerkes, das im 11. u. 12. Jahrh. eine besonders abgeklärte Durchbildung annimmt. Die Formen des Laubornamentes spielen schließlich in die Tiergestalten mit hinein.

Wenn bei den südlichen Germanen die wildverschlungenen Tierleiber früher verschwanden, so blieb doch auch hier die Freude an der Darstellung von Tiergestalten im Ornament, besonders gern hat man mit ihnen die Kapitäle geschmückt. Deutschland und Norditalien liefert prächtige Beispiele dafür, von denen eine Auswahl in unseren Tafeln wiedergegeben ist (vgl. „Tierflechtwerk" und „Tierornament" im Inhaltsverzeichnis zu den Tafeln).

Ab und zu ist auch die menschliche Gestalt in das Ornament verwoben, sie hat bisweilen symbolische Bedeutung, der Regel nach ist sie aber einer würdigen individuellen Verwendung vorbehalten, sie stellt bestimmte Persönlichkeiten oder Vorgänge dar. Wo Figuren mit der Architektur in Berührung kommen, sind sie stets mit derselben künstlerisch zusammengestimmt, besonders großartig ist durchweg die Verteilung der Gestalten in den Figurengruppen abgewogen, ebenso ist die dargestellte Handlung nach Stellung, Bewegung und Ausdruck sprechend wiedergegeben (vgl. „Figürliche Darstellungen" und „Menschengestalten" im Inhaltsverzeichnis zu den Tafeln).

Wenn die Germanen der figürlichen Skulptur und Malerei anfangs auch etwas abhold waren, so zeigen sie sich nach Eindringen des Christentums bald als Meister auch dieses Kunstzweiges, in stetigem Fortschreiten gewinnt schließlich die figürliche Plastik im 12. Jahrhundert in Deutschland, besonders in den sächsischen Landen, eine Höhe, die seit der Blüte der klassischen Bildnerei nicht mehr geahnt war.

Laubwerk.

Daß in der frühen germanischen Kunst sich das Laubwerk nicht heimisch fühlte, daß nur die Pflanzenranke tiefer eindrang, aber zu geometrischem Ornament erstarrte, ist bereits oben ausgeführt. Während Griechen und Römer in der Verwendung der Palmetten und Akanthusblätter schwelgten und damit ihre Bauglieder, besonders die Kapitäle, aber auch Gegenstände der Kleinkunst verzierten, nahm der Norden von dieser lebensfreudigen, der Natur entnommenen Kunst noch nichts auf; auch das mehr naturalistische Blätterwerk, welches die spätere römische Kaiserzeit im Osten und Westen meißelte und malte, ist nur wenig in die altchristliche Kunst des Westens hinübergegangen und selbst im Osten mehr zurückgetreten. Das scharfzackig gezeichnete und stark gefurchte Akanthusblatt herrscht in der byzantinischen Kunst vor, der Norden hat auch an dessen Umbildung sich zunächst nicht beteiligt.

Das wurde anders nach Karl dem Großen. Als dieser zielbewußte Franke seinen Traum von der Wiedergeburt des römischen Kaiserreiches in alter Macht und altem Glanze in die Wirklichkeit zu setzen suchte, da brachte er mit dem Christentum südliche Kultur und südliche Kunst mit hinauf. Dreißig Jahre stand die von dem Franken aufgenommene römische Weltklugheit unter dem Zeichen des Kreuzes mit dem in den Sachsen verkörperten alten germanischen Kulturleben im harten Streit, bis die des Rückhaltes ermangelnden Sachsen erlagen. Damit war die Entscheidung gefallen, es war nur eine Frage der Zeit, daß auch die Nordgermanen in den gleichen Bannkreis gezogen wurden. —

Wäre das Christentum nicht durch das Schwert Karls, sondern durch die bereits begonnene friedliche Arbeit vom Nordwesten und vom Süden nach dem nördlichen Deutschland getragen, dann hätte sich wohl noch reiner die germanische Eigenart bei der nun einsetzenden Kulturentwicklung ausgeprägt. Zur Geltung kam sie auch so bald wieder, davon erzählt gerade das Laubwerk in der Kunst eine beredte Sprache.

Dürftig nur war das Erbe des Altertumes, die Pflanzenranke und der Akanthus mit palmettenartigen Blättern in der Vorderansicht und halben Blättern in der Seitenansicht, das war ziemlich alles, was man zunächst aufnahm. Die weitere Entwicklung war eigenste Arbeit des germanischen Nordens, in dessen Kulturkreis auch das nördliche Frankreich einzubegreifen ist, denn dort berührten sich Franken, Normannen und Angelsachsen in dem Kampfe um die Herrschaft. Östliche Anregungen woben sich in die heimische Betätigung hinein, die von Norditalien bis Skandinavien, von dem Atlantischen Meere bis zum Slavenlande anhub. Nach langsamer Vorarbeit setzte im 11. Jahrh. die Entwicklung des Laubwerkes kräftiger ein, bis das 12. Jahrh. im fröhlichen Siegeslaufe das pflanzliche Ornament zu einer Höhe hinaufhob, die es nie zuvor erreicht hatte.

Der Erfolg entsprang aus dem Durchdringen germanischen Geistes, der für jeden Künstler freie Bahn forderte. Die Römer schufen bei einem Bau ein Kapitäl, das, angelehnt an die gängigen Vorbilder, von einem Meister gründlich entworfen, dann aber in hundertfacher Wiederholung von geschulten jedoch sklavisch arbeitenden Steinmetzen nachgebildet wurde. Anders war es in der Kunst der Germanen. Hier hatte jeder Steinmetz das Recht, im Rahmen des Ganzen persönlich zu schaffen, hier durfte jedes Kapitäl seine eigene Form zur Schau tragen, hier konnte jede Säule frei von allen Regeln, gedrungen oder schlank, für ihren Platz gebildet werden, hier konnte schließlich der ganze Bau seine von der allgemeinen Norm befreite eigene Gestalt erhalten. Es spiegelt sich darin eine ganz neue, vom freien germanischen Geiste und dem Alle gleichstellenden Christentum getragene Weltordnung. —

Auf diesem Boden konnte die Kunstform sich frei und kräftig entwickeln, konnte besonders das Laubwerk Wurzel fassen und neue Sprosse treiben. Nicht zu lange klebte man an den überkommenen trockenen Formen, man gestattete dem Zierwerk die Entfaltung frischen Lebens. Das korinthische Kapitäl mit seinen Blattkränzen und Voluten ward ersetzt durch Dutzende von Formen, die in Verschlingung der Ranken, Verteilung und Abwandlung der Blätter und in der Gesamtgestalt immer neue Wege suchten. Das anfangs hart geschnittene Blatt bekommt Bewegung, man lenkt den Blick auf die Natur und ruft sie zur Lehrmeisterin an. Ganz besonders zeigt das 12. Jahrhundert einen schnellen Aufschwung des Ornamentes nach jeder Richtung. Das noch durch die Tradition gebundene, aber von den beginnenden Naturstudien schon durchdrungene, trefflich stilisierte Laubwerk des 12. und beginnenden 13. Jahrhunderts bildet die Krone des ornamentalen Schaffens der Germanen.

Die Mehrzahl unserer Tafeln bietet Beispiele für die Ausbildung des Laubwerkes, wir sehen, wie dasselbe sich in einzelnen Zeiten und Gegenden verschieden bildete, wie andererseits aber auch gleichzeitig an demselben Bau Formen von sehr verschiedenem Charakter vorkommen. Wandernde Künstler trugen Formen von Land zu Land, es ist daher auch schwer, die einzelnen Typen des Laubwerkes klar zu sondern und auf ihre Entwicklungsgeschichte zu prüfen, die Pfade sind stark verschlungen, aussichtslos ist jedoch die Aufgabe nicht, auch dieses Gebiet noch mehr zu erhellen. Eine genaue Beschreibung der vielen Beispiele von Laubwerk, die unsere Tafeln enthalten, kann entbehrt werden, die Formen sprechen für sich.

Schlußwort.

Die Tafeln unseres Werkes können nur eine kleine Auslese aus der Fülle der Schöpfungen germanischer Völker in früher Zeit bieten, sie beschränken sich zudem auf die unbeweglichen Erzeugnisse der Kunst, die Bauten und ihre feststehenden Ausstattungsstücke, wie Altäre, Kanzeln u. dgl. Fällt unsere Arbeit auf guten Boden, dann soll eine Ergänzung unter Bevorzugung der beweglichen Werke der Kleinkunst vorbehalten sein. Wir hoffen jedoch in den uns gesteckten Grenzen die Auswahl so getroffen zu haben, daß bereits die vorliegende Veröffentlichung ein in sich geschlossenes Bild des Kunstlebens unserer Altvordern bietet. Wenn das Werk dazu beiträgt, den Blick zu öffnen für die Schöpferkraft unserer Vorfahren in ihren Jugendjahren, und wenn es gar dazu anregt, im Gewirr der jetztzeitlichen Kunstbestrebungen wieder gute Pfade zu suchen, dann ist die edelste Aufgabe unserer Arbeit erfüllt.

Die Herausgeber.

Orts- und Sachverzeichnis zu den Tafeln.

Berichtigungen: Auf Tafel 97 lies Hoperstad, auf Tafel 120 lies Steinkreuz zu Nigg, Rossshire, Schottland.



Druck von Fr. Richter, G. m. b. H., Leipzig.



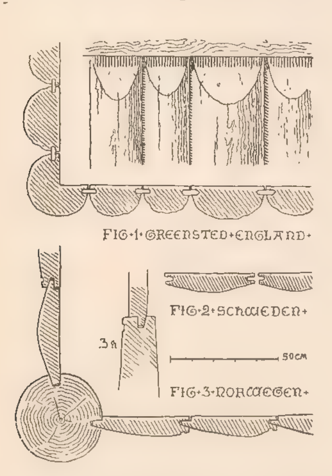
Erläuterung der Tafeln der ersten Abteilung.

(Tafel 1—60.)

Tafel 1. Portal der Kirche zu Urnaes (Sogne-Fjord).

Die kleine Kirche von Urnaes, auf einem Bergvorsprung am nordöstlichen Ausläufer des Sogne-Fjords schön gelegen, gehört zu den ältesten erhaltenen Stabkirchen Norwegens. Diese Gattung von Holzbauten, deren Wände aus senkrecht gestellten, unten in eine Schwelle und oben in ein Rahmholz eingelassenen Hölzern (Stäben) gebildet sind, war über ganz Skandinavien, über Großbritannien und Irland und auch wohl über das nördliche Deutschland verbreitet.

In England haben sich nur Wandreste der kleinen, mutmaßlich um das Jahr 1000 errichteten Kirche in Greensted bei Chipping Ongar in Essex erhalten, die aus senkrechten, durch eingesetzte Holzfedern verbundenen, außen rauhen Eichenstämmen bestehen, wie es die nach der Natur gezeichnete Grundrißskizze 1 und das darüber dargestellte Stück der Außenansicht zeigt. In Fig. 2 sind Bohlenreste schwedischer Bauten gezeichnet, die ebenfalls seitlich durch eingeschobene Holzfedern verbunden waren. Die allein in größerer Zahl erhaltenen norwegischen Kirchen haben einen festen, durchlaufenden Eckbaum, in den sich die verspundeten, in die Schwellen (Fig. 3a) eingezapften Bohlenwände nach Art der Skizze 3 einfügen; sie sind in der Konstruktion und Ausbildung der Wand und der Stützen hoch entwickelt und zeigen eine eigenartige Verspreizung des Dachwerkes. Die größeren, durch Säulen in Schiffe zerlegten Kirchen, zu denen Urnaes gehört, haben einen basilikalen Querschnitt, sie sind meist durch einen Dachreiter überragt und außen durch angelehnte offene Hallen umzogen. Es entsteht dadurch eine Stufenfolge von schräg ansteigenden steilen Schindeldächern, die mit den drachenbekrönten Firsten den Bauten einen ganz besonderen Reiz verleihen.



Die Umrahmungen der Portale sind reich geschnitzt mit verschlungenen Tiergestalten, ursprünglich scheinen auch wohl Wandflächen bei besonders reichen Kirchen mit Schnitzwerk überzogen zu sein, wofür zwei Bohlen der Nordseite der Kirche in Urnaes Zeugnis ablegen. In diesen beiden Bohlen, einem Giebelornament und dem auf Tafel 1 dargestellten Portal weist die Kirche zu Urnaes Reste einer Ornamentierung auf, die noch der alten keltisch-germanischen Formengebung angehört, wie sie sich von der vorchristlichen Zeit bis etwa zum 11. Jahrhundert auf Steinkreuzen und Schmuckgegenständen findet. Phantastische schlanke Tiergestalten mit lang ausgezogenen Schnauzen und fadenartige Schlangen durchwinden und bekämpfen einander. Unten links steht ein als Löwe gedeutetes vierfüßiges Tier mit Nackenschopf, Mähne und den für die frühe Zeit bezeichnenden, nach vorn zugespitzten Augen.

Die Ornamente der Türumrahmung sind auffallend tief ausgearbeitet, so daß der Grund um 6 cm und mehr zurückliegt, wodurch die kaum 2 cm breiten Schlangen zu hochkantigen Stegen werden. Die Ornamente des Türflügels sind bei sonst ähnlichem Charakter flach gehalten.

Wie sich aus der Linienführung erkennen läßt, ist das Portal unten um mindestens 20—30 cm gekürzt, auch oben sind die Ornamente durch Abplatten mit der Axt verstümmelt, so daß sie nur in der dargestellten Ausdehnung klar kenntlich sind.

Tafel 2.
Kirche zu Urnaes (Sogne-Fjord). Stützenausbildung.

(Vgl. Tafel 1.)

Das Innere der Kirche zu Urnaes weicht in seiner Formengebung merklich vom Äußern ab, wie ein Vergleich der Ornamente auf Tafel 2 mit dem auf Tafel 1 dargestellten Portal erweist. Die dünnen Schlangen sind durch Ranken mit Laubwerk ersetzt, die Tiergestalten haben zum Teil Flügel erhalten und zeigen in Kopfform und Auge ein anderes Aussehen, Tierformen und Würfelkapitäle bekunden eine gewisse Verwandtschaft mit festländischem Steinornament. Es ist möglich, daß die Aufnahme der basilikalen mehrschiffigen Form zunächst auch eine Anlehnung an die Formengebung der Steinbauten mit sich brachte, die aber bald wieder zugunsten der heimischen Technik und Formensprache verschwand, denn Urnaes steht mit seiner Ausbildung der Kapitäle und Arkadenbögen ziemlich einzig da.

In dem beachtenswerten Werke „Die Holzbaukunst Norwegens“, auf das hiermit verwiesen sein möge, sucht der Verfasser Dietrichson darzutun, daß in Urnaes zwei verschiedene Stilarten gleichzeitig nebeneinander gearbeitet hätten, und daß die Kirche einheitlich um das Jahr 1100 gebaut sei, eventuell dem letzten Viertel des 11. Jahrhunderts angehören könne. Wir vermögen seiner Beweisführung nicht zu folgen, das oben und unten verstümmelte Portal paßt nicht in die jetzige Wandhöhe, auch wenn es erst neuerdings durch Abschneiden der unteren Teile gesenkt sein sollte. Die links neben der Tür befindlichen geschnitzten Bohlen sind zwar nur oben beschädigt, aber auch das genügt, um ihre Versetzung von anderer Stelle wahrscheinlich zu machen, denn eine derartig reiche Ornamentik führt man nicht aus, um sie sogleich zum Zwecke des Einzapfens roh mit der Axt zu verunstalten. Auch das in Fig. 42 bei Dietrichson abgebildete alte Giebelfeld scheint rechts bei einer Zurichtung für den Platz etwas gekürzt zu sein. Hiernach ist es wahrscheinlich, daß ein Umbau der Kirche unter Verwertung alter

Teile vorliegt. Während diese in das 11. Jahrhundert zurückgewiesen werden können, dürfte der Umbau in das volle 12. Jahrhundert — lieber in dessen zweite als die erste Hälfte — zu setzen sein.

Auf späteren Tafeln werden noch weitere Beispiele der skandinavischen Holzornamente folgen.

Tafel 3. Kirche zu Pompoſa (Provinz Ferrara). Einzelformen der Vorhalle.

Nach einzelnen Vorläufern hatte sich im 11. und 12. Jahrhundert in Norditalien und im Zusammenhange damit in Norddeutschland der Ziegelbau zu einer selbständigen Formengebung entwickelt, die bald zu hoher Blüte gelangte und vom 13. Jahrhundert ab in beiden Gebieten verschiedene Wege ging. Bei den früheren der italienischen Ziegelbauten sind den Backsteinflächen oft Gesimse und Zierglieder aus Werkstein eingefügt, wofür die Vorhalle in Pomposa ein treffliches Beispiel bietet.

Tafel 4. S. Stefano in Bologna. Portal.

S. Stefano zu Bologna bildet eine Gruppe von mehreren Kirchen, die sich mit Klosterbauten und Kreuzgängen zu einer eigenartigen Bauanlage zusammenfügen, die Bauten sind aus Ziegelstein unter Werksteinverwendung errichtet. Friese aus Ziegelsteinen und anderen mehrfarbigen Materialien, oft zu liebenswürdig entworfenen geometrischen Mustern zusammengestellt, unterbrechen die Mauerflächen. Außerdem sind ornamentierte Werkstücke verwandt, deren Behandlung mit gleichzeitigen nordischen Formen in naher Beziehung steht. Das dargestellte Portal ist dem 12. Jahrhundert zuzuweisen.

Tafel 5. S. Stefano in Bologna. Kämpfer der Portale.

Die Kämpfersteine des auf Tafel 4 dargestellten und eines anderen Portales der gleichen Kirche sind, übereck gesehen, in größerem Maßstab wiedergegeben.

Tafel 6. Taufkessel im Dom zu Hildesheim. Knauf.

Der noch romanische, aber erst im 13. Jahrhundert entstandene Taufkessel des Domes gehört zu den schönsten Werken aus Bronzeguß, die wir in Deutschland besitzen. Das Becken, dessen Gesamtansicht unten auf der Tafel gezeichnet ist, wird von vier Gestalten getragen, welche die Paradiesesflüsse Geon, Tigris, Euphrat und Phison darstellen. Am Kessel sind vier größere Bildwerke angebracht, vorn Maria mit den Bischöfen St. Godehard und Epiphanius und dem knienden Stifter des Taufgefäßes, an den Seiten der Zug der Juden durch das Rote Meer und der Durchgang der Juden durch den Jordan unter Josua und an der abgekehrten Seite die Taufe Jesu im Jordan.

Die Bilder sind durch Säulen getrennt, über denen in Medaillons die vier Propheten Jesaias, Jeremias, Daniel und Ezechiel, und unter denen die Tugenden Prudentia, Temperantia, Fortitudo und Justitia symbolisch dargestellt sind. Die Bogenzwickel werden durch die Zeichen der Evangelisten gefüllt.

Der schön geformte Deckel ist gleichfalls mit vier Darstellungen geschmückt, und zwar Moses und Aaron neben dem Altare mit den 12 Stämmen Israels, der Kindermord, Magdalena, dem Heiland die Füße waschend, und die Misericordia. Zwischen den Bildern sind Figuren, und zwar Salomon, Jeremias, David und Jesaias, sichtbar.

Besonders schön ist der in Ansicht, Aufsicht und Unteransicht größer dargestellte Knauf des Taufkessels. In weichen aber entschiedenen Formen lösen sich die Blätter aus dem Körper los, zwischen sich wirkungsvolle Durchblicke in das hohlgegossene Innere des Knaufes lassend.

Tafel 7. Kirche zu Sal (Jütland). Altar.

(Vgl. auch Tafel 8 und 9.)

In der einsam gelegenen Kirche zu Sal bei Holstebro in Jütland ist ein besonders schönes Beispiel der nur in wenigen Exemplaren auf uns gekommenen vergoldeten skandinavischen Altäre erhalten. Auf einem tragenden Holzgerüst ist das getriebene und vergoldete Kupferblech befestigt.

Die untere Altartafel zeigt in der Mitte den thronenden Christus und in den beiden oberen Reihen seine Lebensgeschichte. Die untere Reihe wird durch die Apostel eingenommen. Im umlaufenden Rande wechseln Engelgestalten mit den Zeichen der vier Evangelisten, der Taube und dem Opferlamm.

Der Altaraufsatz zeigt über einer Reihe von Figuren den Kruzifix, von Johannes und Maria seitlich begleitet. Überspannt wird der ganze Altar durch einen auf das himmlische Reich hindeutenden Bogen.

Die Wirkung des Altares mit seinen kräftigen Figuren, den teils erhabenen, teils braun auf gold gezeichneten, alle Flächen überspinnenden und von Bergkrystallen unterbrochenen Ornamenten ist noch jetzt besonders prächtig, wiewohl der Altartisch eine Veränderung erfahren hat.

Tafel 8. Kirche zu Sal (Jütland). Einzelteil des Altares.

Ein Teil des auf Tafel 7 gezeichneten Altares ist in einem Maßstabe von etwas über halber natürlicher Größe zur Wiedergabe gelangt. Wie die Abbildung zeigt, ist nicht ein Fleckchen ohne Zierrat geblieben.

Tafel 9. Kirche zu Sal (Jütland). Friese der Altarplatte.

Die mannigfaltigen Friesornamente sind mittels Durchreibens genau aufgenommen und in fast natürlicher Größe auf der Tafel wiedergegeben. Die immer neue Erfindung und die feine Zeichnung der Ornamente bei dem kleinen Maßstabe muß in Erstaunen setzen. Die Wirkung des goldenen Ornamentes auf dem glänzend braunen, das Kupfer noch durchscheinen lassenden Grunde ist vorzüglich.

Tafel 10. Krypta der Kirche zu Dalbi (Schweden).

Die kleine Krypta der im südlichen Schweden gelegenen Kirche zu Dalbi weist in ihrer Säulenstellung so fein abgewogene Verhältnisse auf, daß sie sich in dieser Hinsicht der großen rühmlichst bekannten Nachbarkirche zu Lund (vgl. Taf. 31—34) an die Seite stellen kann. Kapitäle und Kämpfer zeigen die Reste römischer Überlieferung in zielbewußter neuer Durcharbeitung.

Tafel 11. Dom zu Aquileja. Brüstungsplatten.

In Aquileja, der von Attila zerstörten römischen Festung, die durch die Herrschaft der Longobarden und das zu großer Bedeutung gelangte aquilejische Patriarchat wieder zur Blüte gebracht war, wurde bald nach dem Jahre 1000 der sehr beachtenswerte Dom gegründet. Die auf Tafel 11 und 12 dargestellten Brüstungsplatten tragen kaum noch eine Spur weströmischer Kunstüberlieferung an sich, dagegen sind sie eng verwandt mit den gleichaltrigen Werken in Irland und den anderen nordischen Ländern. Neben den eigenartig behandelten Tiergestalten tritt das Flechtwerk hervor, wie es im fernen Osten (Armenien) und im hohen Norden sich entwickelt hatte. Die Platten bilden treffliche Beispiele für regelmäßig verlaufendes und unterbrochenes Flechtwerk mit Kehrschleifen verschiedener Art.

Tafel 12. Dom zu Aquileja. Brüstungsplatten.

(Vgl. Tafel 11.)

Tafel 13. Portal der Kirche zu Aal, Hallingdal.

Es wird angenommen, daß die Kirche zu Aal gegen das Jahr 1200 erbaut ist, eine Runeninschrift, die ebenso wie das Portal jetzt im Universitätsmuseum zu Christiana aufbewahrt wird, nennt Torolf als Baumeister.

Der bildhauerische Schmuck der Türumrahmung, der sich von demjenigen zu Urnaes (Tafel 1) wesentlich unterscheidet, ist bezeichnend für eine Gruppe benachbarter Kirchen. Die Säulen zu beiden Seiten der Tür tragen frei gearbeitete Löwen. Die verschlungenen Ornamente gipfeln jederseits in einem großen Drachen, dessen Flügel und dessen nach unten gezogener Schweif die Fläche beherrschen. Über die Mitte der Tür ist der Körper eines beflügelten, von den Drachen bekämpften Tieres nach unten gekehrt und soweit vorgeschoben, daß sein Kopf in die geradlinig geschlossene Türöffnung hineinragt. Eine Anzahl kleinerer beflügelter Tiere verschlingt sich mit den Gliedern der größeren. Sehr

gefällig ist das Ornament gezeichnet und äußerst geschickt ist der Grund verteilt. Das Portal gehört mit zu den schönsten Norwegens.

Tafel 14. Türbeschläge von der Hedalkirche und im Museum zu Bergen.

Die Formen der Eisenbeschläge sind wegen des Widerstandes des Materiales unbeholfener als bei der Holzschnitzerei, immerhin ist der Entwurf der Schloßdecken als recht geschickt zu bezeichnen. Verschlungene Tierkörper bilden auch hier das Hauptmotiv der Zeichnung.

Tafel 15. Taufsteine, Stockholm. Nationalmuseum.

Die Grundform der Taufsteine ist bisweilen viereckig, wie das erste Beispiel der Tafel aus der Bolumskirche in Westergotland zeigt (vgl. auch Tafel 35); das Sechseck oder Achteck ist in der früheren christlichen Zeit nicht viel verwandt, obwohl die großen Becken der Baptisterien, z. B. in Ravenna, derartige Grundrisse haben. Am meisten hat sich für die kleineren Taufsteine der runde Grundriß verbreitet. Ab und zu findet sich eine zylindrisch oder konisch aufsteigende Kufenform, so bei dem alten Taufsteine in der Martinskirche zu Canterbury, besonders häufig ist die Kelchform, wie sie sich auf unserer Tafel in der Mitte rechts mit rundem Fuß und unten links mit viereckigem Fuß zeigt. Die beiden anderen Steine sind bereicherte Abwandlungen dieser Form.

Weitere Bereicherungen erfahren die Taufbecken durch Zufügen freistehender stützender Säulen, wofür in Deutschland treffliche Beispiele in Andernach und Limburg erhalten sind. Statt der Säulen treten auch Figuren, die personifizierten Paradiesesflüsse, Rittergestalten oder Löwen als Stützen des Beckens auf, besonders bei den gegossenen Taufgefäßen (vgl. Tafel 6).

Da für die Taufsteine ein hartes, undurchlässiges Material erforderlich ist, Granit, Kalkstein oder sehr harter Sandstein, so ist der Schmuck oft recht einfach. Es finden sich selbst ganz schmucklose becherartige Taufsteine, besonders in Jütland.

Bei geometrischem Ornament, wie es das Beispiel unten links aus der Kirche zu Näsk zeigt, sind häufig umgelegte Seile benutzt, die gleichsam das Gefäß zusammenhalten; architektonische Teilungen, verschlungenes Bandwerk, pflanzlicher und tierischer Schmuck, sowie figürliche Darstellungen finden sich in allen Abstufungen. Die letztgenannten haben meist eine Beziehung zum Wasser oder zu der Taufe selbst. Am Fuße sind bei einfacheren Steinen oft Löwen oder Löwenköpfe ausgemeißelt, wie bei dem mittleren Beispiel links aus der Nottebäckskirche in Smaland. Der letzte Stein des Blattes aus der Östra-Eneby-Kirche in Östergotland weist Köpfe von Wassertieren auf.

Tafel 16. Aalborg, Westportal der Frauenkirche.

Das im Norden Jütlands gelegene Städtchen Aalborg bietet in dem dargestellten Portal ein treffliches Beispiel für die schlichte ursprüngliche Auffassung der nordischen Völker, die sich mit einem feinen Abwägen der Verhältnisse paart. Die im Granit sehr flach gehaltenen Gliederungen und Bildwerke zeigen eine vorzügliche Verteilung, die sich besonders im Giebelfelde ausspricht, wo sich der thronende Christus, umgeben von den Evangelisten, zwischen biblischen und symbolischen Darstellungen erhebt. Bei der Härte des Steines haben sich die wohl um 1100 entstandenen Bildwerke sehr gut erhalten.

Tafel 17. Hildesheim, St. Michael. Chorschranken.

Die um das Jahr 1000 von Bernward errichtete, um 1200 teilweise umgebaute und später vielfach verstümmelte Michaeliskirche birgt in den nur an der Nordseite der westlichen Vierung erhaltenen Chorschranken eines der schönsten Beispiele niedersächsischer Stuckarbeit; in Halberstadt, Wester-Gröningen und Hamersleben finden sich weitere beachtenswerte Zeugen dieser im 12. Jahrhundert besonders hoch entwickelten bildnerischen Technik.

An der inneren Seite der Schranken, die durch Niederlegen des Fußbodens verändert ist, standen die Chorstühle, über denen sich die von beiden Seiten sichtbare durchbrochene Zwerggalerie erhob. Letztere hat mit den vielfarbigen und vergoldeten, wechselvoll bearbeiteten Säulen und Engelsgestalten einst einen hervorragenden Eindruck gemacht. Ebenso bedeutungsvoll mußten die nach dem Querschiffflügel gekehrten Figuren mit ihrer architektonischen Umrahmung erscheinen, als der jetzt nur noch in Spuren kenntliche reiche Farbenschmuck vorhanden war.

Unter Bogenstellungen mit Kuppeln, Tempeln und Türmen, die symbolisch das himmlische Jerusalem darstellen, stehen 7 Figuren von 1,30 m Höhe, in der Mitte die auf der Tafel dargestellte Maria, an die sich zu ihrer rechten Petrus und dann Jakobus anschließen, während an der anderen Seite Paulus und Johannes folgen. Die Endfelder werden vom Benedict und „S. Bernwardus Episcopus“ eingenommen. Da Bernward 1192 heilig gesprochen wurde, ist die Entstehungszeit der Chorschranken eingegrenzt. Die oberhalb der Figuren im Bogen angebrachten Inschriften sind früher entziffert, jetzt aber nahezu unkenntlich und daher nicht mit gezeichnet. Das oberhalb der Figuren durchgeführte Bandornament zeigt zwischen Laubwerk verschlungene Tiergestalten, die teilweise Menschenköpfe tragen. Die Formen sind im Zusammenhange mit der Technik des Stuckauftragens im allgemeinen etwas weicher und rundlicher als bei der Ausarbeitung im Stein. Ziemlich verwandt mit den Hildesheimer Chorschranken sind diejenigen der Liebfrauenkirche in Halberstadt.

Tafel 18. Krypta der Kirche zu Konradsburg.

Von der Kirche zu Konradsburg bei Ermsleben am Harz ist nur die Chorpartie und die vorzügliche Krypta erhalten, die ihren Formen nach zu Anfang des 13. Jahrhunderts entstanden ist. Die dreischiffige Krypta hat noch die aus Tonnendurchdringungen gebildeten schmucklosen Kreuzgewölbe mit einfachen rechteckigen Gurten, das ganze Wölbsystem ist auf der Tafel dargestellt. Als Stützen sind Säulen und gegliederte Pfeiler verwandt, von denen einige auf der Tafel wiedergegeben sind (vgl. auch Tafel 21).

Die Ornamentik der Kapitäle steht auf der größten Höhe, einige Kapitäle und Kämpfer können als unübertroffene Beispiele der ausgebildeten sogenannten romanischen Kunst gelten.

Tafel 19. Krypta der Kirche zu Konradsburg. Säulen und Pfeilerkapitäle.

Die Kapitäle und die für ihre Entstehungszeit noch sehr hohen Kämpfer sind durch die geschickte Art der Ornamentbehandlung zu geradezu musterhaften einheitlichen Gewölbeträgern geworden. Die Bearbeitung in dem feinkörnigen Stein ist scharf und sorgfältig, Farbspuren sind nicht erhalten (vgl. Tafel 18, 20, 21).

Tafel 20. Krypta der Kirche zu Konradsburg.

Das in nahezu halber Größe wiedergegebene Kapitäl dürfte als das schönste der Konradsburger Kryptenkapitäle zu bezeichnen sein (vgl. Tafel 18, 19, 21).

Tafel 21. Krypta der Kirche zu Konradsburg.

Um die Gesamtwirkung der Säulen in dem Raume darzustellen, ist eine Innenperspektive auf dieser Tafel mitgeteilt (vgl. Tafel 18, 19, 20).

Tafel 22. Loccum. Altaraufsatz.

Der gemauerte Hauptaltar war mit dem dargestellten als Reliquienschrein ausgebildeten Aufsatz versehen, der jetzt in einer Kapelle aufbewahrt wird. Der im 13. Jahrhundert hergestellte Schrein ist aus Holz geschnitzt und vergoldet (vgl. Tafel 23), er bildet eines der wertvollen Ausstattungsstücke der westlich von Wunstorf gelegenen Klosterkirche (vgl. auch Tafel 49, 50).

Tafel 23. Loccum. Altaraufsatz.

Die Seitengiebel des auf Tafel 23 dargestellten Altarschreines sind je zur Hälfte in $^1/_8$ der natürlichen Größe gezeichnet, im gleichen Maßstabe ist der Firstkamm und die Mittelbekrönung wiedergegeben. Die gleichmäßige Füllung der Fläche durch das Ornament im Giebel und in den Firstleisten verdient besondere Beachtung, ebenso das Gleichgewicht der an sich grundverschiedenen Giebelfüllungen. Besonders glücklich ist die ringförmige Anordnung der Giebelornamente, ohne daß die Kreisform sich störend heraushebt.

Tafel 24. Ripe in Jütland. Portal.

Das Seitenportal des großartigen fünfschiffigen Riper Domes ist ruhig und bescheiden in seinem Aufbau gehalten, so daß die Skulpturen im Bogenfelde und Giebel umso wirkungsvoller hervortreten. Die untere Darstellung weist auf das vollbrachte irdische Werk des Heilandes hin, während derselbe im Giebelfelde neben der Maria umgeben von Engeln und Seligen im himmlischen Jerusalem — CIVITAS · HIERVSALEM — thront. Sehr geschickt hat der Bildhauer seine Figuren dem gegebenen Fugenschnitt des aus Werkstücken aufgemauerten Giebelfeldes angepaßt.

Tafel 25. Mailand, S. Ambrogio, Portal.

Das Portal bildet ein vorzügliches Beispiel der Ornamentbehandlung, wie sie unter völliger Ablehnung aller weströmischen Tradition befruchtet vom Osten sich in den von germanischen Völkern beherrschten Gebieten entwickelte. Es ist zu bedauern, daß der Schmuck des Bogenfeldes nicht erhalten ist.

Tafel 26. Mailand, S. Ambrogio, Pfeilerkapitäle.

Die Verzierung der Pfeiler- und Säulenkapitäle mit symbolischen Tiergestalten und verschlungenem Laubwerk steht im Einklange mit dem Schmuck des auf Tafel 25 gezeichneten Portales (vgl. auch Tafel 27).

Tafel 27. Mailand, S. Ambrogio, Pfeilerkapitäle.

(Vgl. Tafel 26.)

Tafel 28. Schloß Tirol, Fenstersäulen.

Das über Meran gelegene Schloß Tirol bietet in zwei schönen Portalen aus dem 12. Jahrhundert und dem auf Tafel 28 und 29 dargestellten Fenstersäulen prächtige Beispiele einer markigen und ansprechenden Ornamentbehandlung. Die Kämpfersteine dürften wohl die trefflichsten Beispiele dieser Art der Bogenunterstützung sein.

Tafel 29. Schloß Tirol, Fenstersäulen.

Die Vorder- und Seitenansichten von drei Fensterkämpfern über den auf Tafel 28 dargestellten Säulen sind in größerem Maßstabe wiedergegeben. In launiger Schaffensfreude sind die Tiergestalten entworfen und in dem schönen Marmor zur Ausführung gebracht.

Tafel 30. Goslar. Portalsäule vom Dom.

Vom Goslarer Dome, der dem nüchternen Sinne des beginnenden 19. Jahrhunderts zum Opfer gefallen ist, steht noch die Vorhalle, in der sich die auf einem Löwen ruhende Arkadensäule befindet. Das Kapitäl ist mit der Inschrift umzogen: HARTMANNVS · STATVAM · FECIT · BASISQVE · FIGVRAM.

Tafel 31. Dom zu Lund. Kapitäl.

Die Tafeln 31 bis 34 bringen verschiedene Einzelheiten von dem als Bau ebenso gewaltig, wie in den Einzelheiten liebevoll durchgeführten Dome zu Lund.

Die Formengebung zeigt ein harmonisch verarbeitetes Gemisch von römischen Überlieferungen (vgl. die Kämpfer der Kapitäle auf Tafel 31 und 32), norditalischer Technik, deutscher Ornamentzeichnung und nordgermanischer Fantasie. Besonders eigenartig ist das äußere Bogenprofil auf Tafel 34 verziert. In dem Kranze der nach innen gekehrten Blätter kann man ebensowohl die letzten verschwommenen Reste des römischen Eierstabes wie ein entferntes Anklingen an die irisch normannischen Aufreihungen fantastischer Köpfe erblicken.

Es ist wahrscheinlich, daß Bildhauer verschiedener Herkunft nebeneinander und nacheinander gearbeitet haben, trotzdem zieht sich durch den ganzen Bau eine urwüchsige Frische.

Der Dom ist Ende des 11. Jahrhunderts gegründet und 1123 und 1145 geweihet, aber nach Bränden von 1172 und 1234 umfassend umgebaut.

Tafel 32. Dom zu Lund. Kapitäl.

(Vgl. Tafel 31.)

Tafel 33. Dom zu Lund. Säulen der Krypta.

Die gute Höhenteilung, verbunden mit einer wuchtigen Gliederung der Basen, Schäfte und Kapitäle, macht die Säulen besonders ansprechend.

Tafel 34. Dom zu Lund. Fenster und Tympanon.

Neben dem Mischen verschiedener Ornamentmotive (vgl. Text zu Tafel 31) ist besonders das den Bogen außen umziehende flache Band wegen seines Einfügens in die Mauerfläche und der sichelartigen Form zu beachten. Die unteren Figuren haben ihr Relief dadurch erhalten, daß dicht um ihren Kontur herum der Stein scharf eingetieft ist.

Das Tympanon löst in geradezu mustergültiger Weise die nicht leichte Aufgabe, die Darstellung des Lamm Gottes umgeben von den Symbolen der Evangelisten in einem Halbkreise unterzubringen.

Tafel 35. Stockholm, Nationalmuseum. Taufsteine.

Die drei Taufsteine bilden eine Ergänzung zu den auf Tafel 15 dargestellten Steinen, es sei auf den Text zu dieser Tafel verwiesen. Der mittlere Stein, dessen Abwicklung oben gezeichnet ist, stammt aus der Kirche zu Tingstad.

Tafel 36. Amelunxborn, Piscina.

Die zum Spülen der heiligen Geräte und zu Waschungen dienenden Piscinen, die sich bei Klosterkirchen, besonders denen des Cisterzienserordens, bei jedem Nebenaltar vorfanden, sind meist in Nischen untergebracht, wie im Kloster Walkenrieth; in Riddagshausen liegen sie sogar als napfartige Eintiefungen in den Fensterbrüstungen. Ab und zu sind sie ganz freistehend errichtet, häufiger stehen sie als Steinpfosten vor einer Wand. Zu der letzteren Gattung gehört die dargestellte romanische Piscina aus der Cisterzienserabtei Amelunxborn in Braunschweig.

Die fünfteilige Oberfläche ist beckenförmig ausgehöhlt. Das Wasser läuft am tiefsten Punkte mittels eines Kanales von der Piscina durch die Wand und gelangt so nach außen. Es ist von der Piscina die obere Hälfte in Vorder- und Seitenansicht dargestellt; die schöne Ornamentik weist auf das 13. Jahrhundert hin.

Tafel 37. Amelunxborn, Piscina.

Die Tafel enthält die Vorder- und Seitenansicht des oberen Teiles einer Piscina, die sich von der auf Tafel 36 dargestellten durch den rechteckigen Grundriß unterscheidet. Es sind noch die Reste weiterer ähnlicher Piscinen in Amelunxborn vorhanden.

Tafel 38. Huyseburg. Stützenausbildung.

Die Basilika zu Huyseburg bei Halberstadt, die zu Anfang des 12. Jahrhunderts neu aufgeführt wurde, zeigt die mannigfaltigsten Säulenformen. Das Kapitäl rechts ist eine unverkennbare Nachbildung des korinthischen Kapitäles, bei der sogar sich der runde Kelch noch als flache Scheibe aus der Platte herausschneidet. Der hohe Kapitälaufsatz hat dagegen nichts mehr mit dem Römischen gemein. Das Kapitäl oben links zeigt entfernte Anklänge an jonische Formen und das Kapitäl unten links auf der Tafel ist ein treffliches Beispiel eines schön gegliederten Würfelkapitäles. Schließlich erinnert das mittlere Kapitäl an Königslutter. Die Basen haben bereits Eckblätter in geometrischer und figürlicher Durchbildung.

Tafel 39. Hamersleben. Stuckwand.

Die frühestens um die Mitte des 12. Jahrhunderts entstandenen Chorschranken, von denen ein Teil abgebildet ist, zeigen in sitzender



Portal der Kirche zu Urnaes (Sogne-Fjord).





Kirche zu Urnaes (Sogne-Fjord). Stützenausbildung.

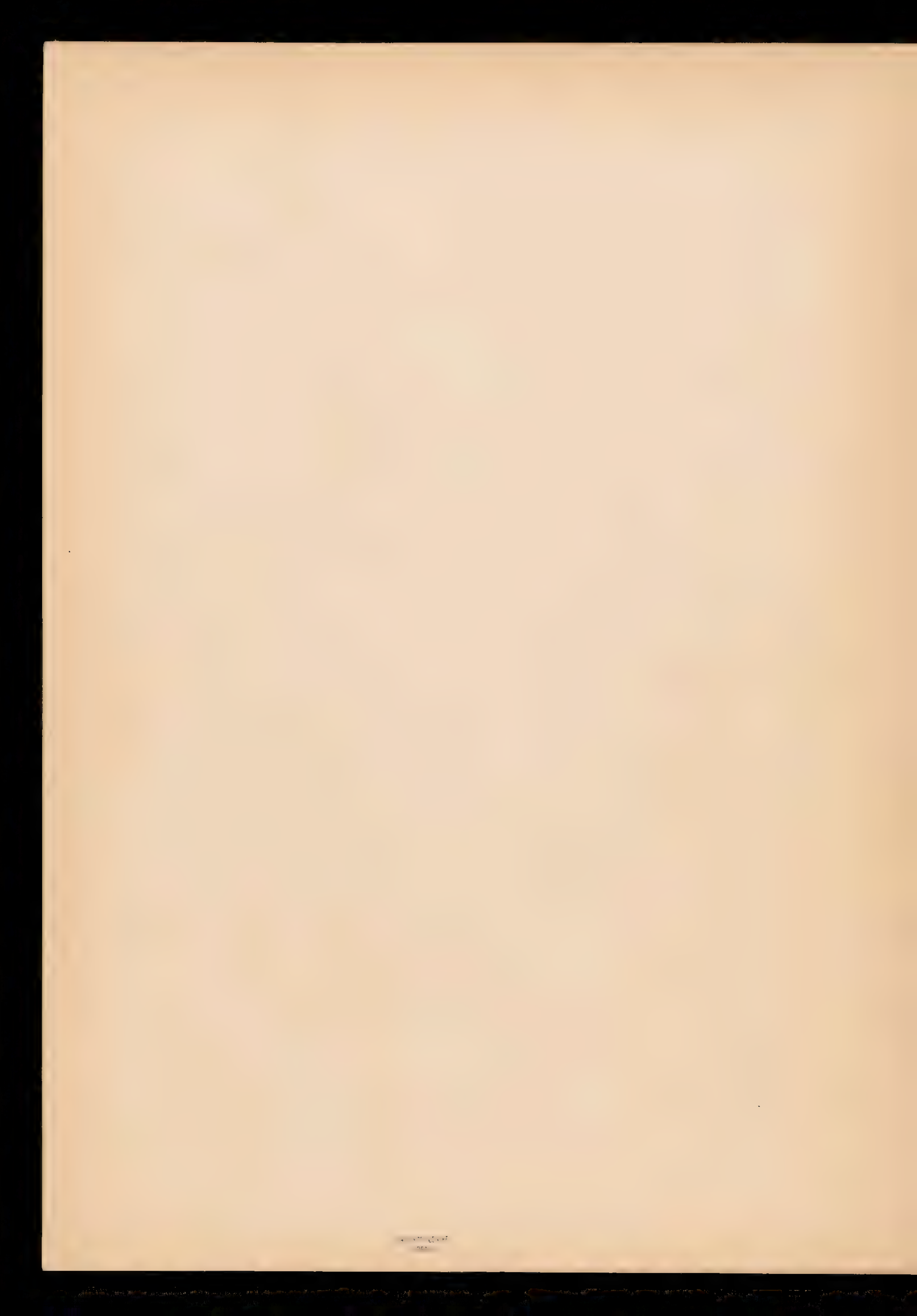


Kirche zu Pomposa (Provinz Ferrara). Einzelformen der Vorhalle.





S. Stefano. Bologna. Portal.



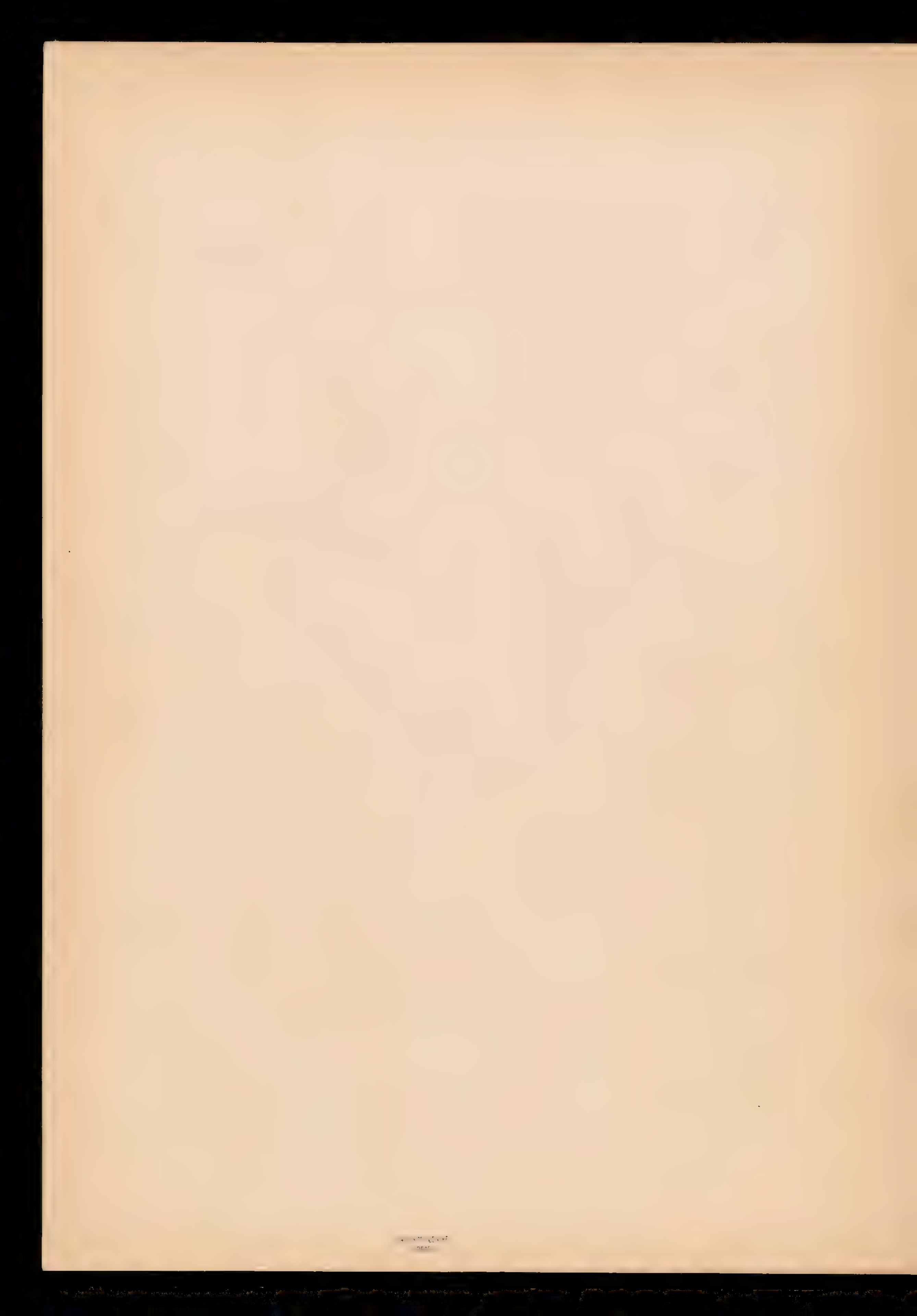






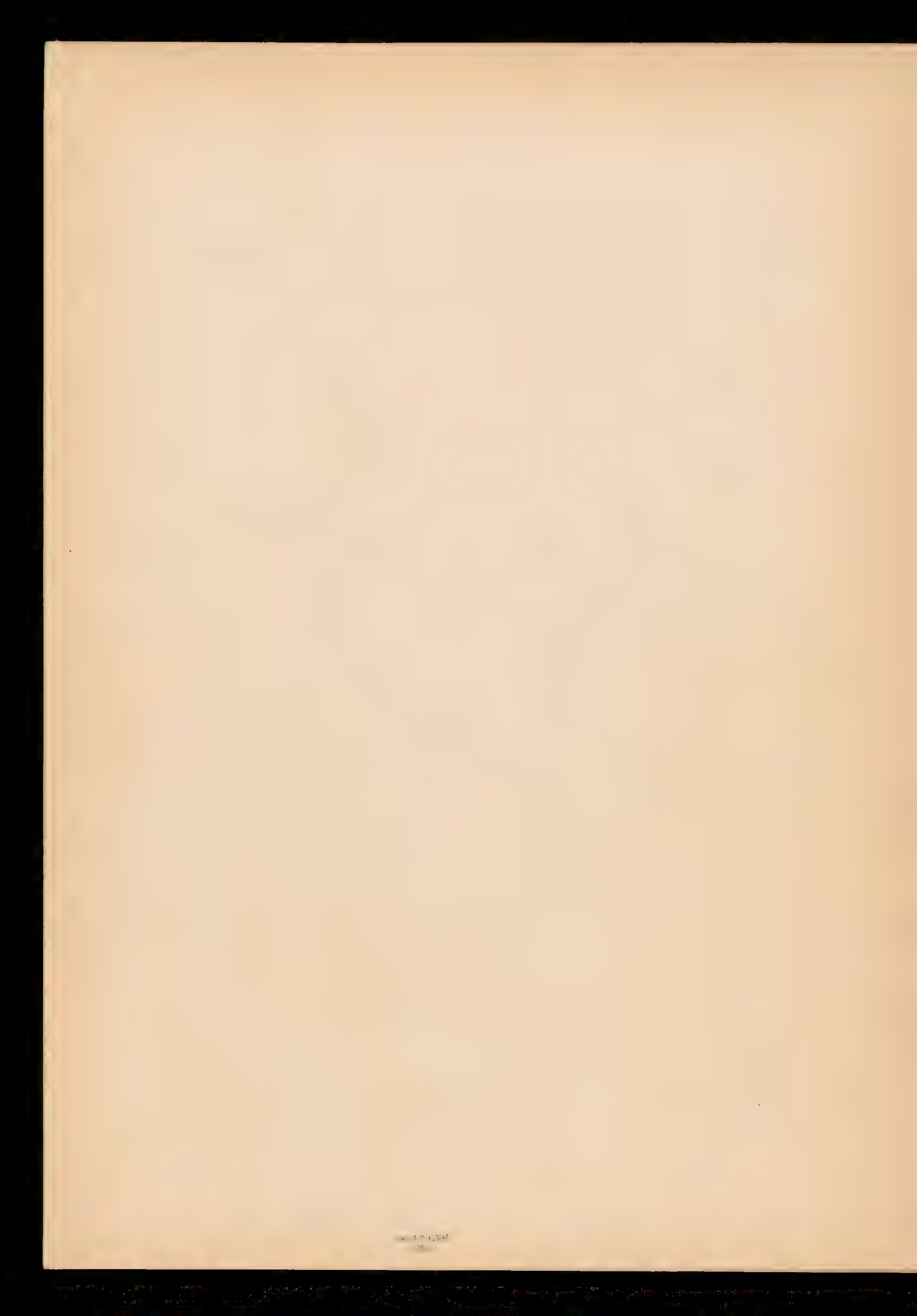


S. Stefano. Bologna. Kämpfer der Portale.





Taufkessel im Dom zu Hildesheim. Knauf.





Kirche zu Sal (Jütland). Altar.





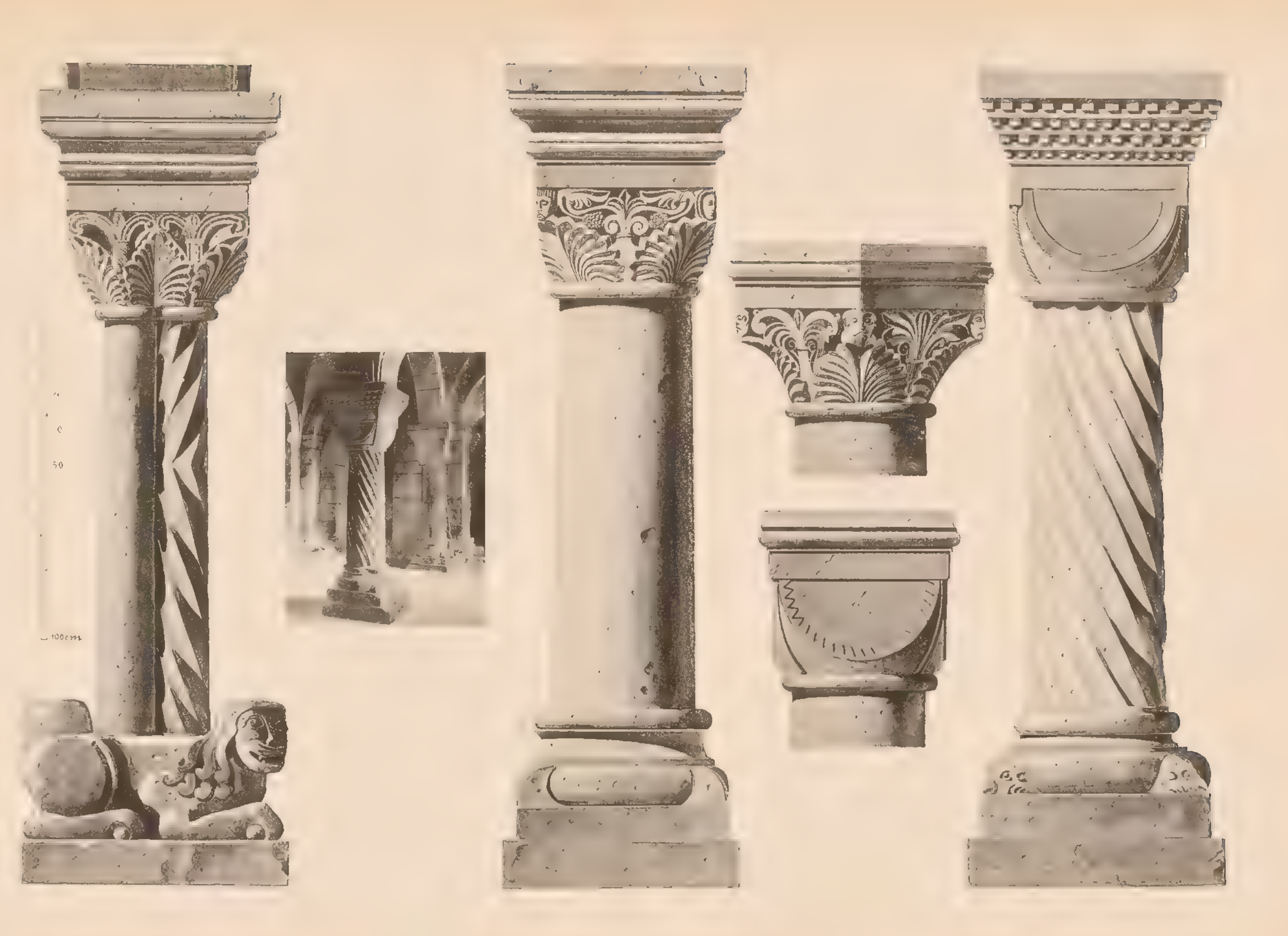
Kirche zu Sal (Jütland). Einzelteil des Altars.





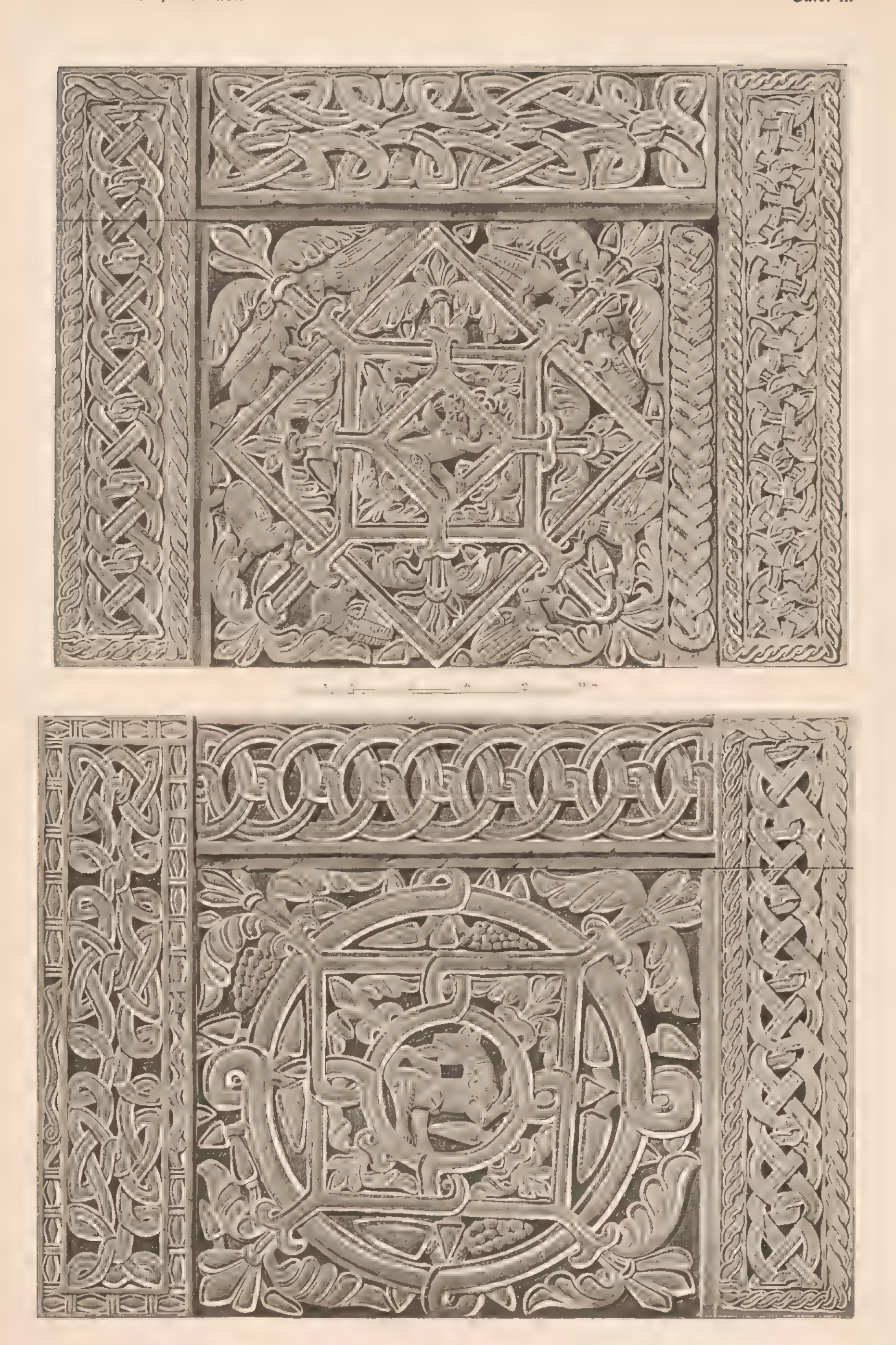
Kirche zu Sal (Jütland). Friese der Altarplatte.





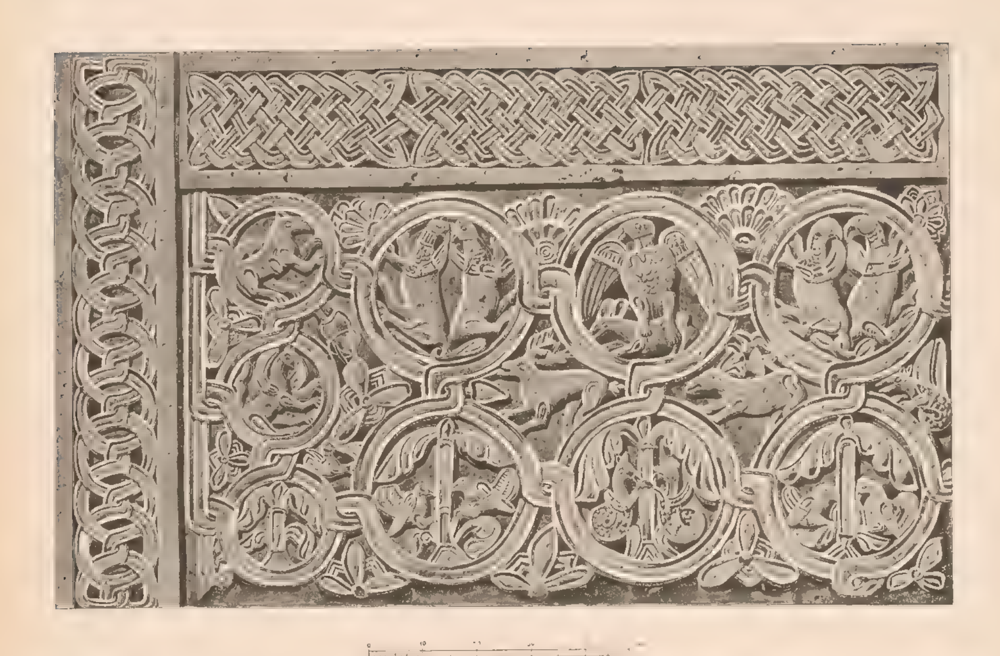
Krypta der Kirche zu Dalbi (Schweden).

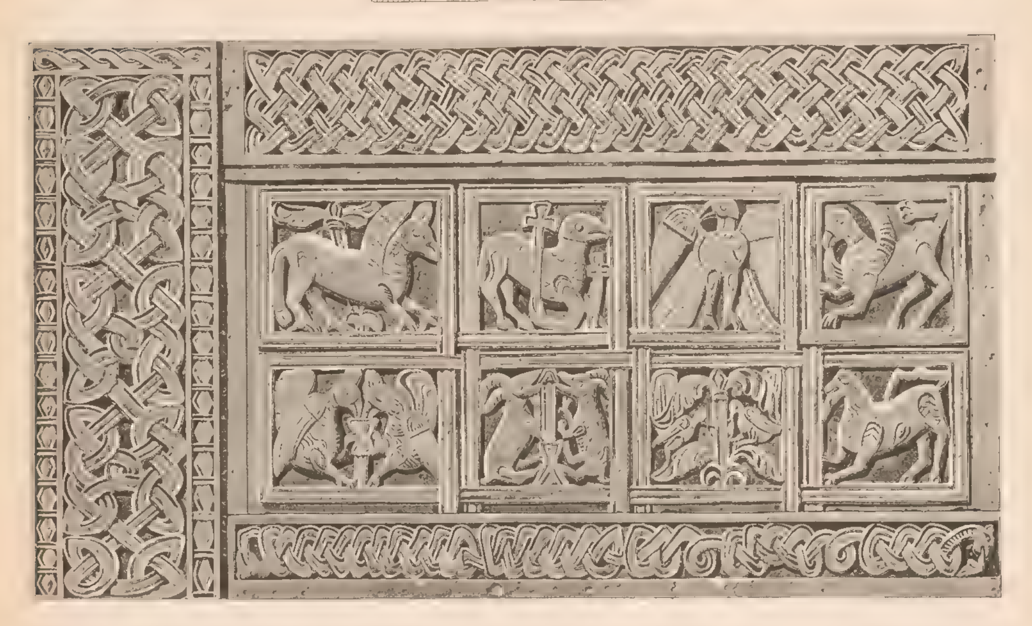




Dom zu Aquileja. Brüstungsplatten.

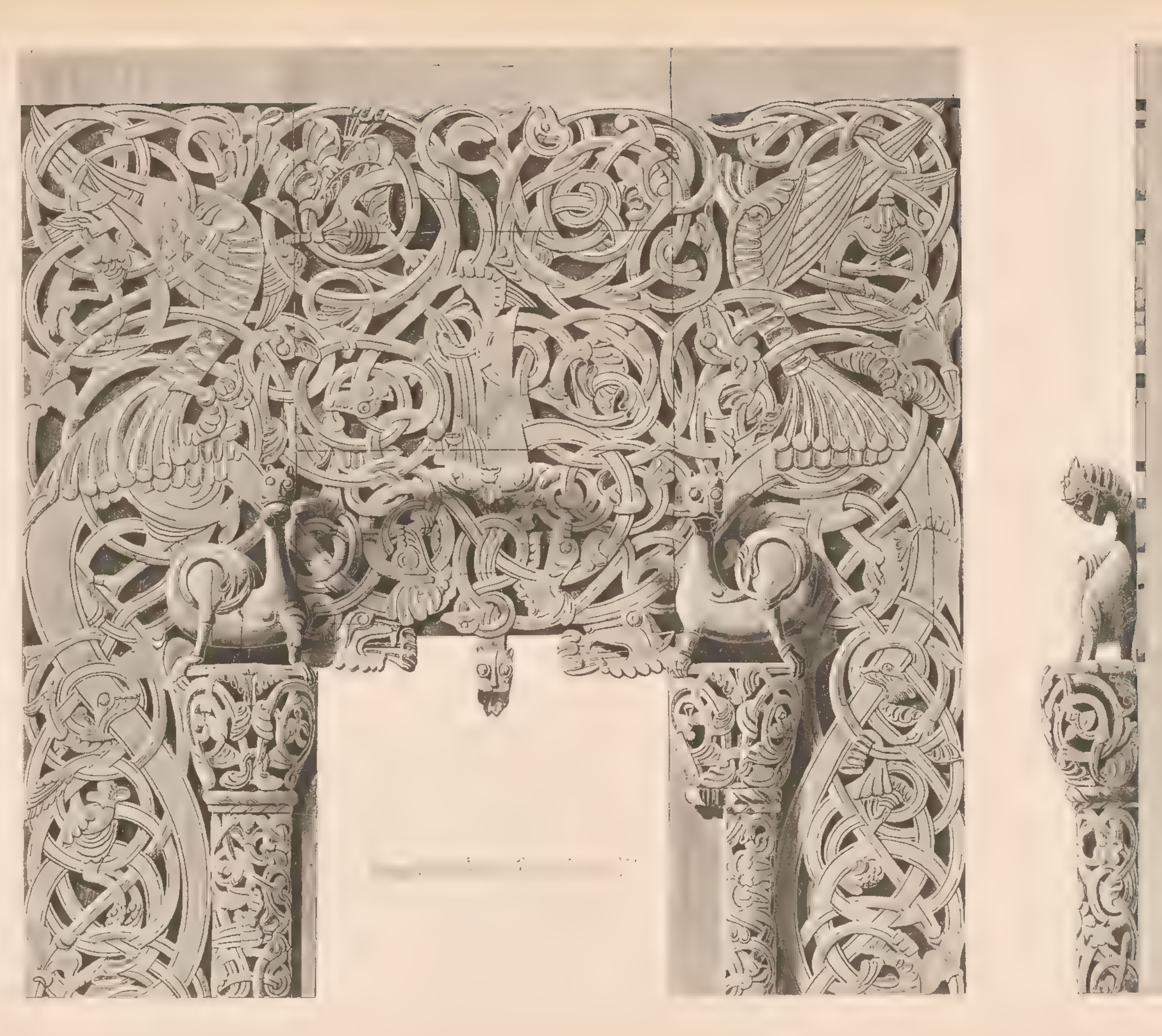






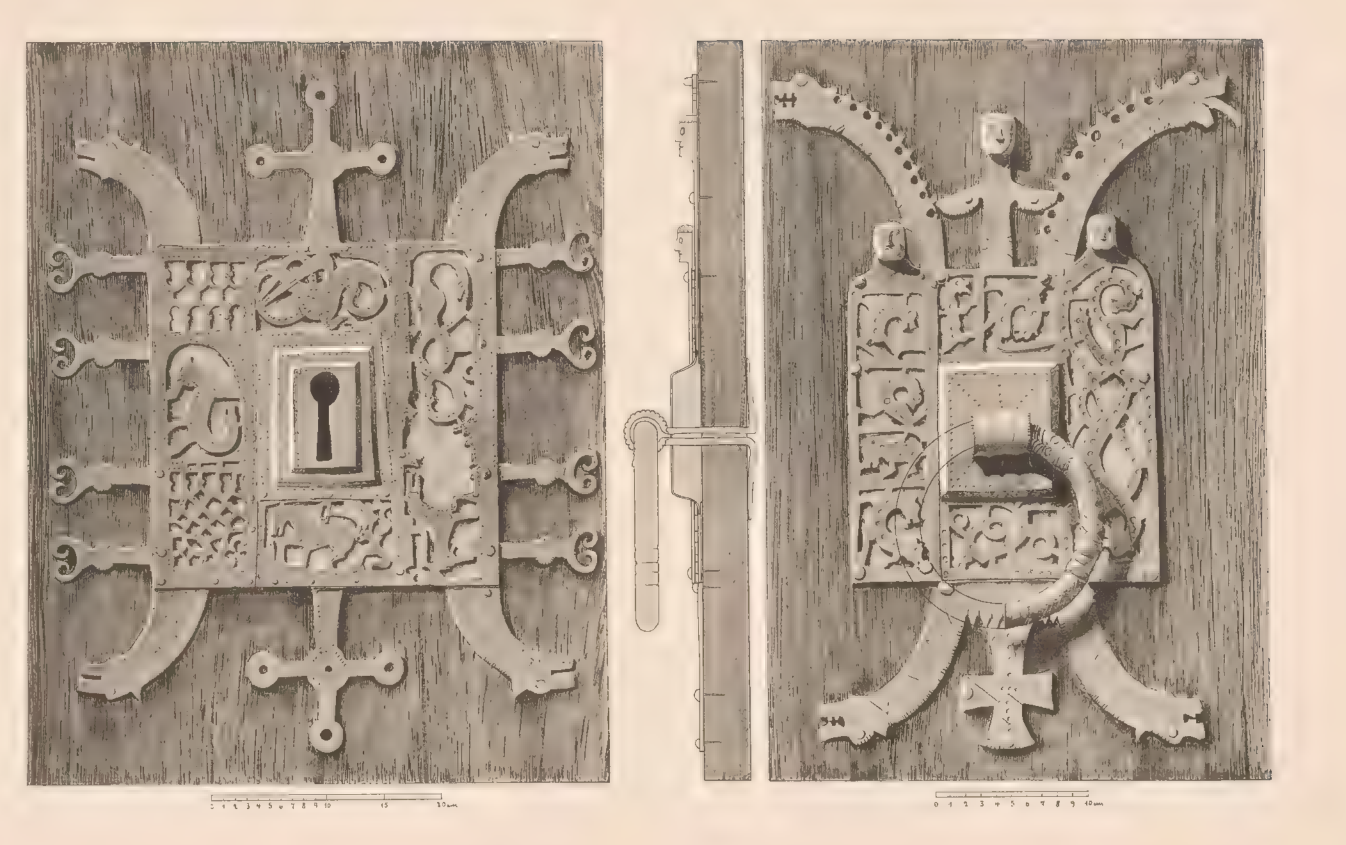
Dom zu Aquileja. Brüstungsplatten.





Portal der Kirche zu Aal, Hallingdal.

Jetzt: Christiania, Universitätsmuseum.



Türbeschlag, Museum in Bergen.

Türbeschlag, Hedalkirche.





Taufsteine, Stockholm, Nationalmuseum.





Aalborg, Westportal der Frauenkirche.





Hildesheim, St. Michael. Chorschranken.

Stuckarbeit.



Krypta der Kirche zu Konradsburg.





Krypta der Kirche zu Konradsburg. Säulen und Pfeilerkapitäle.





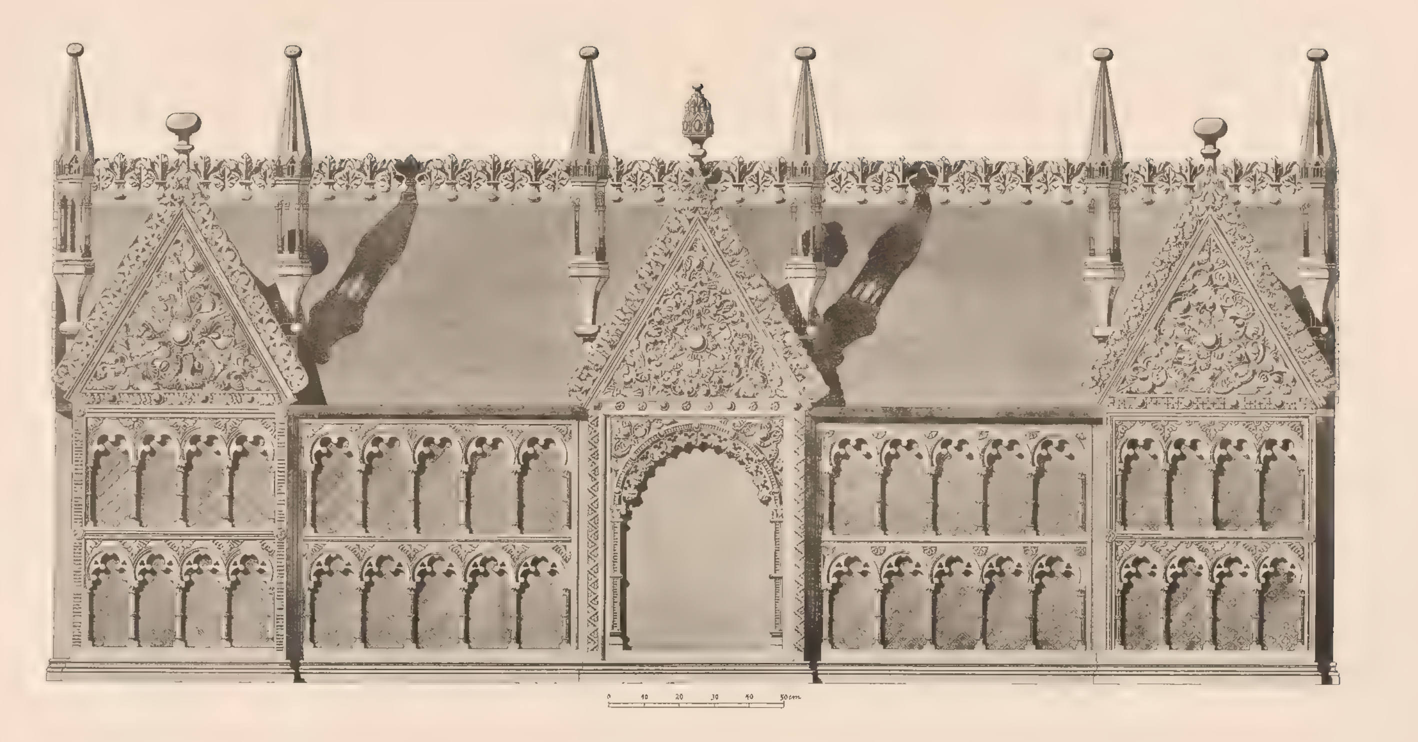
Krypta der Kirche zu Konradsburg.





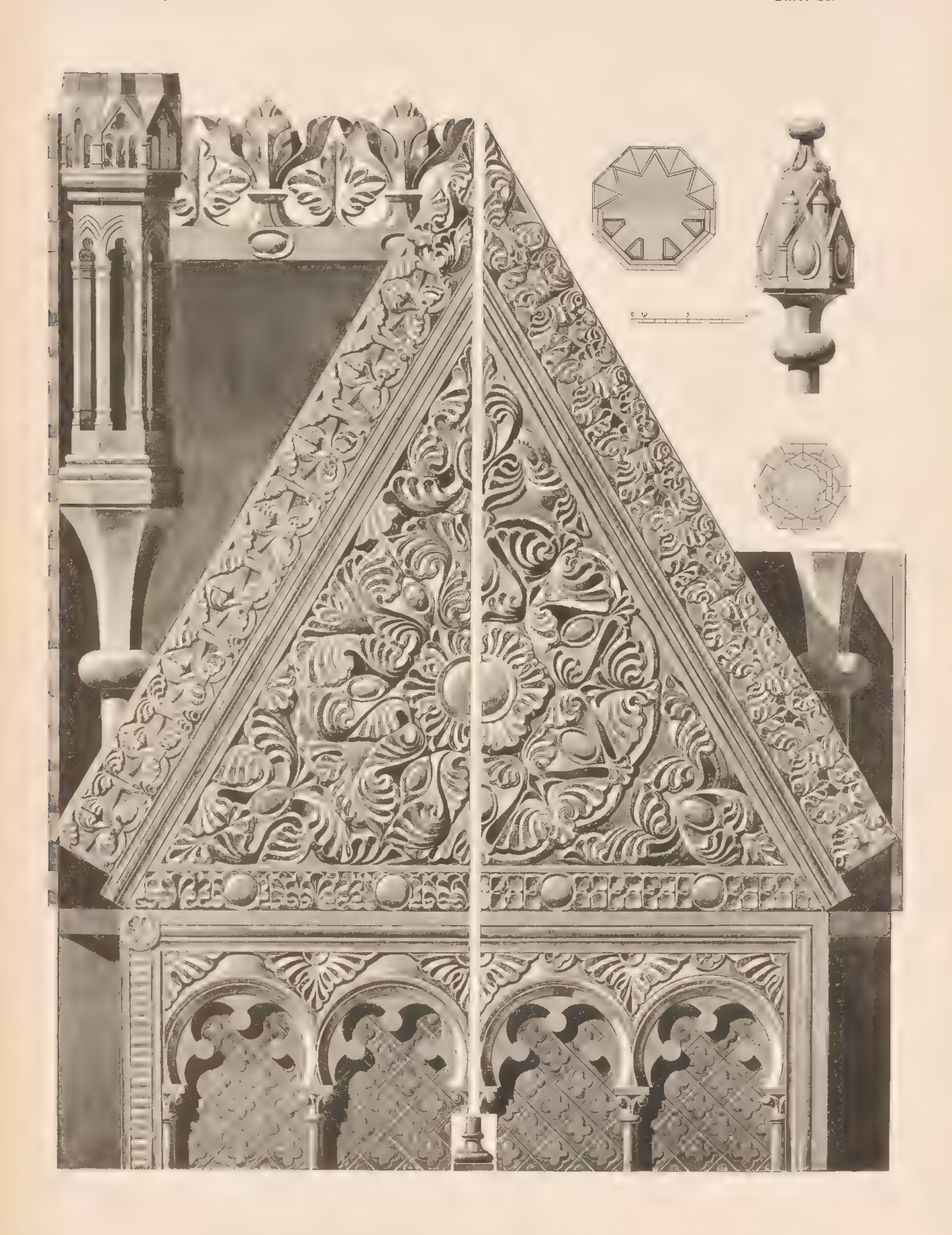
Krypta der Kirche zu Konradsburg.





Loccum. Altaraufsatz.





Loccum. Altaraufsatz.





Ripe in Jütland. Portal.





Mailand. S. Ambrogio, Portal.





Mailand. S. Ambrogio, Pfeilerkapitäle.













Mailand. S. Ambrogio, Pfeilerkapitäle.





Schloss Tirol, Fenstersäulen.





Schloss Tirol, Fenstersäulen.





Goslar. Portalsäule vom Dom.





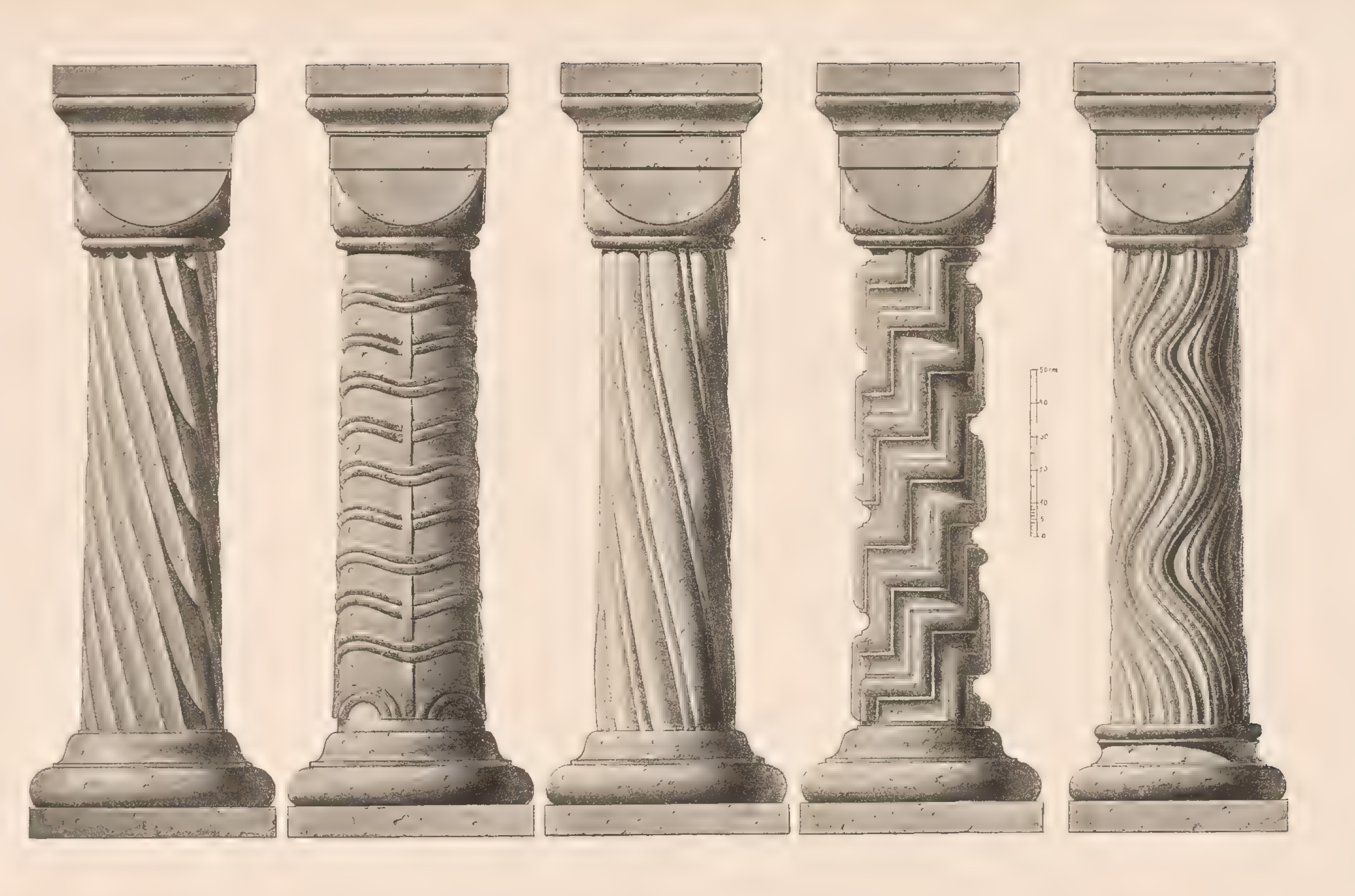
Dom zu Lund. Kapitäl.





Dom zu Lund. Kapitäl.





Dom zu Lund. Säulen der Krypta.





Dom zu Lund. Fenster und Tympanon.





Stockholm. Nationalmuseum. Taufsteine.





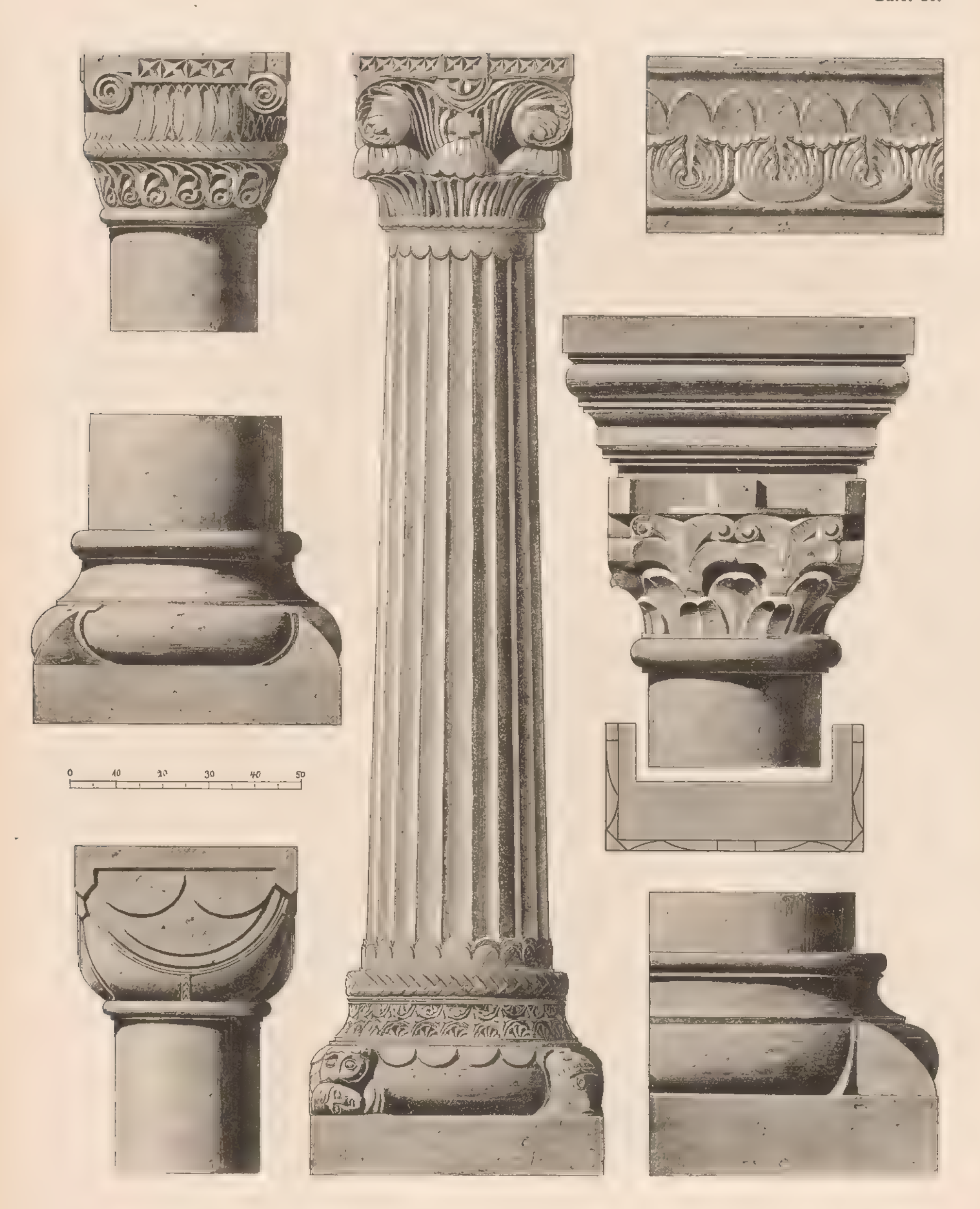
Amelunxborn. Piscina.





Amelunxborn. Piscina.





Huyseburg. Stützenausbildung.





Hamersleben. Stuckwand.





Münster zu Basel. Portal.



Verona. Dom. Hauptportal.





Verona. S. Zeno. Pfeilerbildung.



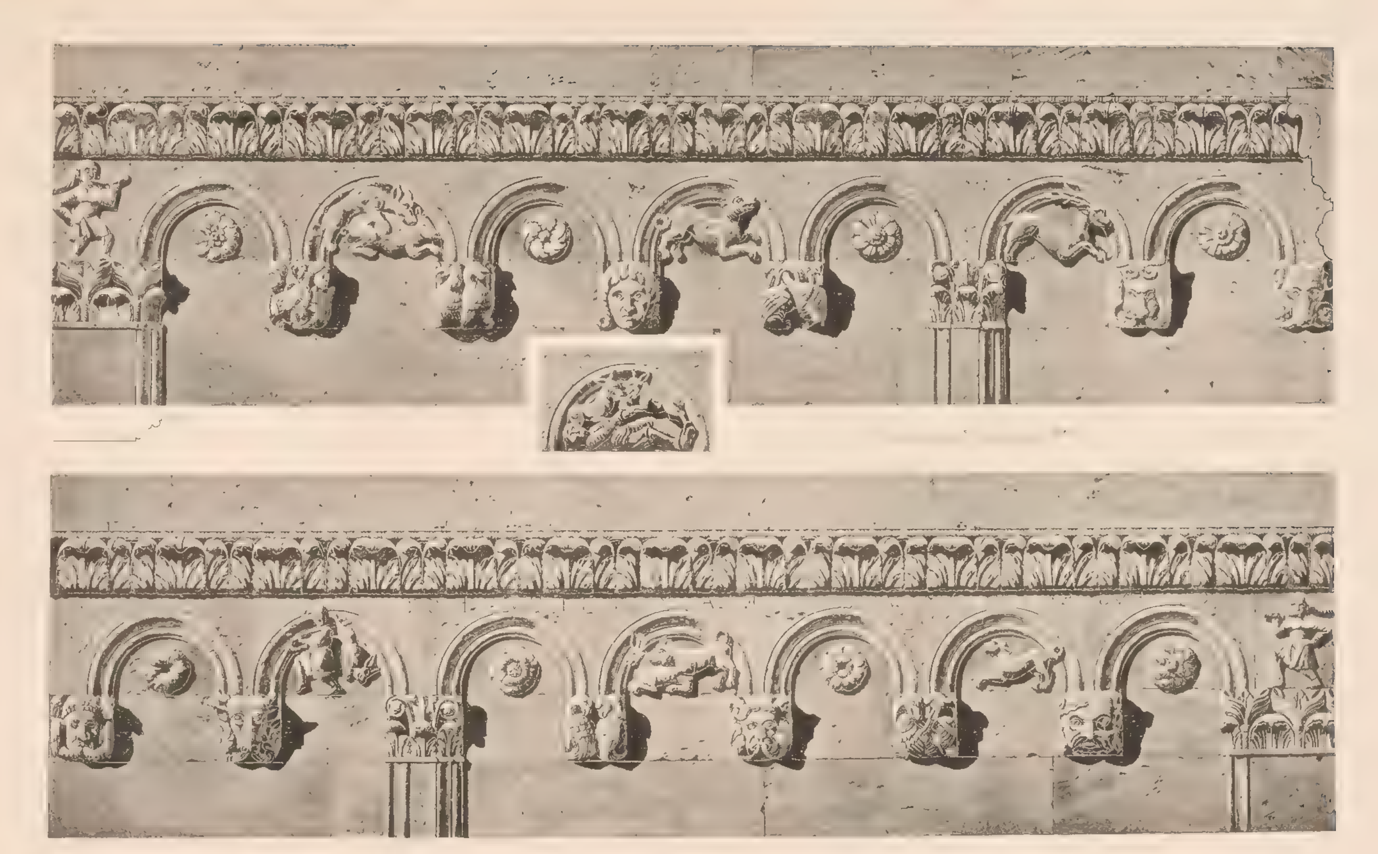


Verona. S. Zeno. Kapitäle.



Verona. S. Zeno. Kapitäle und Bogenanfang.





Königslutter. Bogenfries der Apsis.





Königslutter. Portal.





Königslutter. Säulen des Kreuzganges.





Königslutter. Kreuzgang.





Klosterkirche zu Loccum. Chorgestühl.





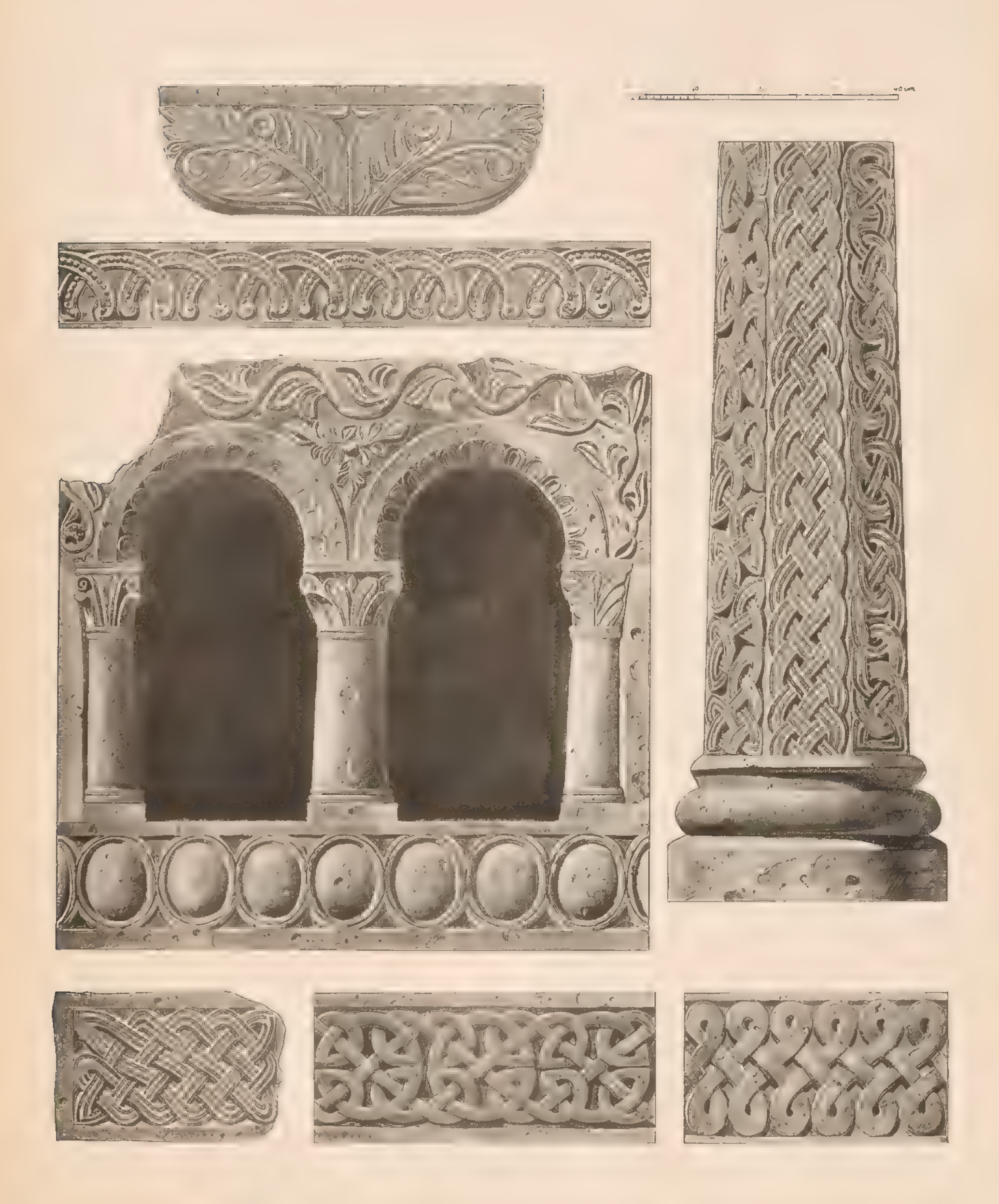
Klosterkirche zu Loccum. Chorgestühl.





Klosterkirche zu Loccum. Chorgestühl.





Brescia, Museum. Bruchstücke.









Modena und Parma. Portallöwen.





Mailand. S. Ambrogio. Ambo.





Verona. Friese.





Venedig. Brunnen im städtischen Museum.



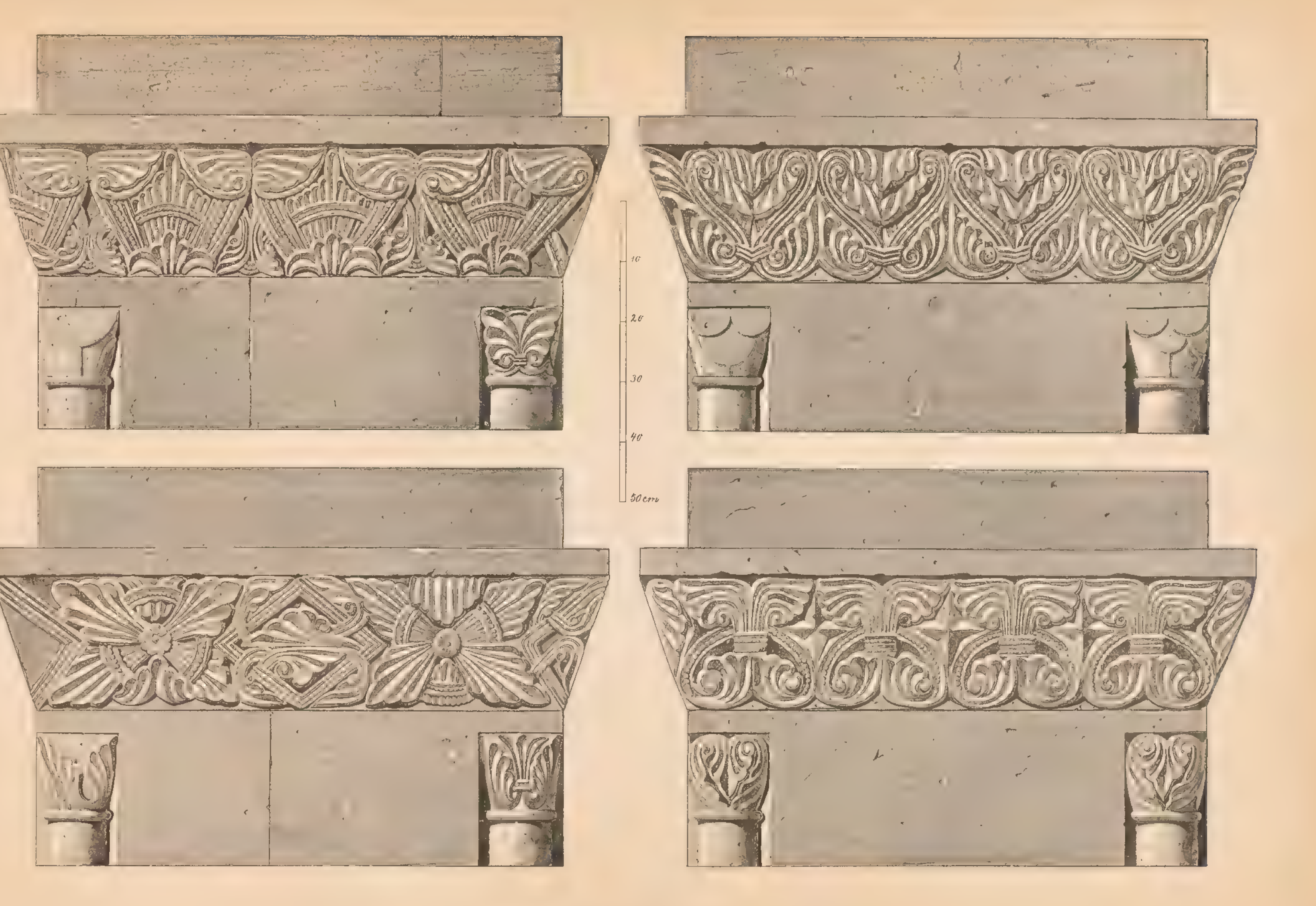


Portal der Saulandkirche, Telemarken.

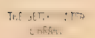


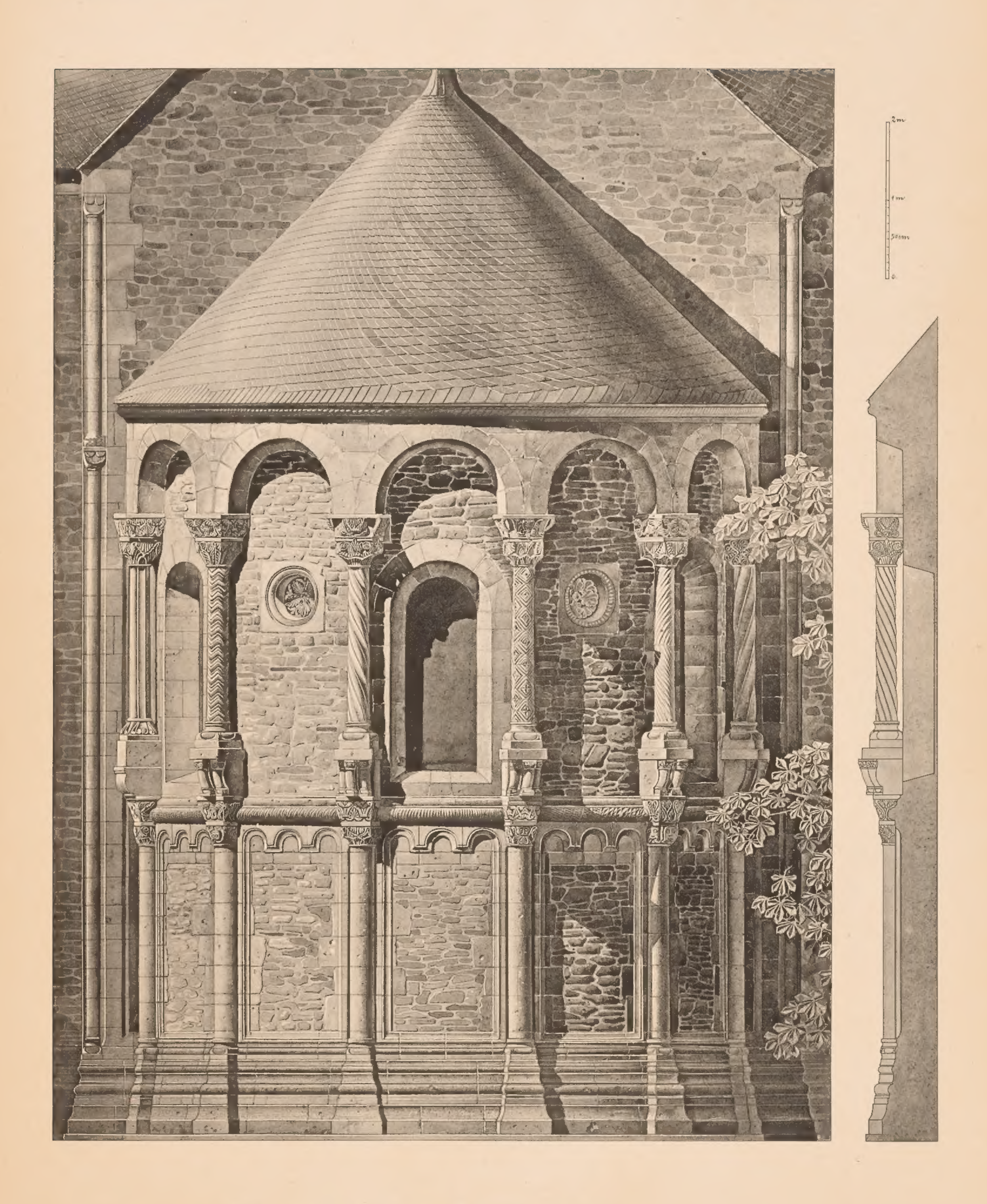
Portal der Kirche zu Hyllestad in Säterdal.





Klosterkirche Neuwerk zu Goslar. Kämpfer.





Klosterkirche Neuwerk zu Goslar. Apsis.